# ALBUM

DE

# L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

## DE TOURS

(1890)

PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE TOURAINE

PAR

LÉON PALUSTRE

PRÉSIDENT D'HONNEUR DE LA MÊME SOCIÉTÉ

TOURS

LIBRAIRIE L. PÉRICAT

RUE DE LA SCELLERIE, 35

—

1891

# ALBUM

DE

# L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE TOURS

# ALBUM

DE

# L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

## DE TOURS

(1890)

PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE TOURAINE

PAR

LÉON PALUSTRE

PRÉSIDENT D'HONNEUR DE LA MÊME SOCIÉTÉ

TOURS

LIBRAIRIE L. PÉRICAT

RUE DE LA SCELLERIE, 35

—

1891

# INTRODUCTION

Fondée en 1840, la Société archéologique de Touraine a eu l'heureuse idée, pour fêter son cinquantenaire, d'organiser cette année-ci une exposition rétrospective d'objets d'art et de curiosité. Pareille entreprise, en effet, rentrait parfaitement dans son rôle, et l'on pouvait craindre seulement que la répétition trop fréquente, en ces derniers temps, de manifestations du même genre ne vînt créer quelques difficultés. Les collectionneurs de la région, auxquels appel avait été fait en 1873 et en 1881, seraient-ils aussi bien disposés que précédemment; et le public, de son côté, si on se bornait à lui montrer des choses déjà vues, ne manifesterait-il pas sa lassitude par une demi-abstention? Sous peine d'échouer, il fallait trouver de nouveaux éléments d'intérêt, et pour cela étendre son cercle d'action.

La Touraine, incontestablement, figurerait toujours au premier rang; car, dans cet admirable pays, où les propriétés sont disputées par les favorisés de la fortune, il y a, pour ainsi dire, continuel apport d'œuvres remarquables. Les pertes subies, — et l'on sait si elles ont été grandes depuis quatre ou cinq ans, — deviennent moins sensibles; il suffit de savoir diriger ses recherches pour arriver à un merveilleux résultat. Néanmoins, dans certaines catégories, si l'on s'était borné aux ressources locales, des lacunes eussent été à regretter. L'Anjou seul pouvait fournir assez de tapisseries pour couvrir les hautes parois de la vieille église dont le choix s'était imposé.

Sans le château de Valençay, qui est en Berry, les beaux meubles se fussent trouvés en trop petit nombre. Enfin c'est le Maine qui a fourni la plus belle statue, et le Poitou la plus grande partie des émaux.

Nous n'entreprendrons pas de discourir sur tous les objets qui, à l'exposition, présentaient un intérêt, soit artistique, soit historique. La chose, du reste, est faite un peu plus loin pour cent soixante-sept d'entre eux, et il ne peut ici être question que de dresser, pour le reste, une sorte de catalogue épuré, de combler brièvement certaines lacunes regrettables. Voici donc, sans autre préambule, dans chaque catégorie, ce qui, à défaut de reproduction, eût mérité d'être étudié avec quelque détail.

## PEINTURE

École allemande. — *Albert Dürer*. Portrait de Maximilien Ier. — *Holbein le jeune*. Portrait d'une vieille femme considérée comme la mère de Calvin.

École espagnole. — *Francesco Goya*. Scène de l'Inquisition.

École flamande. — *Brueghel de Velours*. Scène de village. — *Gonzalès Coquès*. Portrait d'homme. — *Philippe Van Dyck*. La Servante amoureuse. — *Jacques Jordaens*. Sainte Famille. — *Antonio Moro*. Hercule II d'Este. — *Pourbus le vieux*. Portrait de femme. — *Pourbus le jeune*. Portrait d'Éléonore de Gonzague, femme de l'empereur Ferdinand II. — *Téniers le jeune*. Les Joueurs de boules.

École française. — *Boucher*. Repos de Diane. Vénus et Amours. — *Philippe de Champagne*. Le vieillard Siméon recevant l'enfant Jésus à la porte du Temple (toile de dimensions considérables : 3m40 sur 2m32). Portrait de Marie de Médicis. — *Jean Cousin*. Cinq portraits de famille. — *Pierre Danloux*. Dix tableaux fort intéressants, surtout celui où le peintre a représenté sa femme, Antoinette de Saint-Redan (1790). — *De Troy le fils*. Trois grands

tableaux : Coriolan aux portes de Rome, l'Enlèvement des Sabines et la Continence de Scipion, datés de 1715, 1716 et 1719. — *François Gérard*. Portrait de la duchesse de Dino. — *Isabey*. Seigneurs et dames du temps de Louis XIII. — *Isoret*. Histoire de Marie de Médicis, copies du temps d'après Rubens. — *Largillière*. Portrait de Joseph Aubry, président de chambre au parlement de Paris. — *Lancret*. La Danse. — *Robert Lefèvre*. Le comte Mollien, ministre du trésor (1810). — *François Millet*. Paysans observant un vol d'oies sauvages (gouache). Paysanne donnant à manger à ses volailles (*id.*). — *Nattier*. Portrait de M. Le Gobien. — *Hyacinthe Rigaud*. Jeune marié considérant le portrait de sa femme. Veuve considérant le portrait de son mari. — *Théodore Rousseau*. Allée dans la forêt de Fontainebleau. — *J.-B. Vanloo*. Portrait de Marie de Jouffrey, comtesse de Beaurecueil (1736). — *Horace Vernet*. Portrait de la comtesse de Castellane. — *M*^me^ *Vigée-Lebrun*. Portrait de M^me^ Mony. — Parmi les anonymes, série de portraits du XVI^e^ siècle : Odet de Coligny, Jeanne d'Albret avant son veuvage, le duc d'Alençon, le marquis de Brezons; ces deux derniers, qui accusent la même main, sont particulièrement intéressants.

École hollandaise. — *Everdingen*. Paysage norwégien. — *Hondekoeter*. Poules et pigeons. — *Théodore de Keyser*. Portrait de jeune femme. — *Gaspard de Lairesse*. Danse de satyres. — *Nicolas Maas*. Portrait de femme. — *Peter Neefs*. Intérieur d'église. — *Constantin Netscher*. Portrait de jeune femme. — *Palamedes Stewens*. Scène d'intérieur. — *Steenwyck*. Intérieur d'église. — *Gérard Terburg*. Femme jouant de la guitare. Ce dernier tableau, qui provient de la collection Demidoff, est un véritable chef-d'œuvre.

École italienne. — *Lorenzo di Credi*. Sainte Famille. — *Mantegna*. Portrait d'homme. — *Sébastien del Piombo*. Christophe Colomb. — *Titien*. Gonzalve de Cordoue.

## MINIATURES

Les miniatures les plus remarquables portaient la signature de *Lagrenée, Leguay* (portraits du comte et de la comtesse de Grollier), *Villers, Isabey, Gros, Mathieu Herbelin* (portrait du comte de Chabrol, ancien préfet de la Seine), *François Swebach* et *L. Boilly.*

Nous rangerons dans la même catégorie une collection d'environ deux cents boutons, appartenant aux règnes de Louis XV, de Louis XVI, voire même à l'époque de la Révolution, et qui reproduisaient, sur vélin ou sur ivoire, des monuments, des paysages, des bustes d'hommes ou de femmes, des scènes champêtres ou anecdotiques.

## GRAVURES ET DESSINS

Série de dessins originaux pour les chansons de Béranger, par *O. Penguilly, Tony Johannot, Charlet, A. de Lemud, Ch. Jacque* et *Ph. Jacque.* — Très curieuse et très complète collection de gravures d'*Abraham Bosse.* — Des pièces intéressantes, signées de *Lucas de Leyde, S. Béham, Aldegrever, A. de Bruyn, Th. de Bry, H. Goltzius, Thomas de Leu,* etc. — Série de relevés de monuments, parmi lesquels, au point de vue de l'intérêt local, se recommandaient surtout cinq châssis, contenant des dessins de maisons de la rue des Orfèvres, de l'hôtel de Beaune-Semblançay et de la maison dite de Tristan, par M. *H. Nodet.*

## SCULPTURE

Médaillon de Charles-Quint, en porphyre rouge, XVI[e] siècle. — Bacchus enfant, buste en marbre, par *Thorwaldsen.* — Bustes en cuivre de Joseph et de Caroline Bonaparte, signés : BIENNAIS, *orfèvre de Leurs Majestés impériale et royale, à Paris.* — Enfants jouant avec une chèvre, par *François Duquesnoy,* dit *François*

*Flamand.* — Collection de vingt-neuf médaillons de *Nini*, parmi lesquels nous citerons : Guy le Gentil, marquis de Paroy (1767); le prince de Beauvau (*id.*); Charles-René Péan, seigneur de Mosnac (1768); Albertine, née baronne de Nivenheim (*id.*); Suzanne Jarente de la Reynière (1769) et Louis XV (1770). Comme complément de cette collection, deux dessins représentant des paysages et signés : *Ioannes Nini urbinatensis invenit et delineavit Parisiis anno Domini 1758 et 1769.*

## MEUBLES

Les meubles les plus remarquables, en dehors de ceux reproduits, étaient : — Un grand coffre, appartenant à M. de Farcy, xv[e] siècle, plus profondément fouillé que d'habitude. — Un coffre-fort portant à sa partie antérieure, entre deux chevaliers indiqués par les lettres M A et S T (saint Martin et saint Stanislas), l'incription suivante : MARTINVS AVLICVS REGIVS. STANISLAVS CASTELLANVS CAPITANVS. 1512. — Une armoire, ou meuble à deux corps, époque Louis XIII, dont les panneaux, figurant l'Abondance, la Guerre, la Justice et la Paix, rappellent le style de François Anguier. — Une arche, ou coffre à couvercle cylindrique, portant à l'intérieur une inscription doublement intéressante, puisqu'elle nous fait connaître, en même temps que l'origine de ce meuble, celle du tabernacle de l'église de Romorantin : NOVS THOMAS BIDAVLT ET LVCQVETTE COVET AVONS FAICT FAIRE CE BAHVT EN LAN 1625 A M· IEAN GAVBIL NATIF DE LIMOVX EN LANGVEDOC AVSY A FAICT LE TABERNACLE EN LAN 1623 QVI (*est*) SVR LE M· AVTEL DE LEGLISE DE CESTE VILLE DE ROMORANTIN. — Un grand coffret, dont la marqueterie d'ivoire rappelle celle des plus belles armes à feu du xvii[e] siècle; aussi lit-on sur le couvercle : *Fait en massimaux par Iean Conrad Cornier monsteur d'harquebisses l'en 1630.* — Une commode, décorée d'incrustations de cuivre sur palissandre, époque Louis XIV. — Une table à ouvrage

dite tricoteuse, signée : N· PETIT ME, c'est-à-dire : *Nicolas Petit, maître ébéniste*, qui vivait sous Louis XV et Louis XVI, et avait son atelier au faubourg Saint-Antoine.

## HORLOGERIE ET INSTRUMENTS DE PRÉCISION

Quatre petites horloges de table, en cuivre, très finement gravées ; l'une d'elles portant les armes de François de la Trémoïlle, XVI[e] siècle. — Un astrolabe, signé : *Renerus Arsenius sive nepos Gemme Frisy faciebat Lovanii an 1564*. — Une pendule, marqueterie de cuivre et d'écaille, avec ornements en bronze doré, donnée, dit-on, par le roi Louis XV à sa cousine M[me] de Vermandois, abbesse de Beaumont-lez-Tours. — Une montre entièrement en bois, œuvre de maîtrise, XVIII[e] siècle. — Une petite horloge de table, dont le cadran représente un homme, une femme et un enfant, frappant chacun sur une cloche, lorsqu'on fait jouer un ressort, premier empire.

## ORFÈVRERIE

Divers fragments d'une couronne de lumière, provenant d'une église d'Angers, cuivre doré, XII[e] siècle. — Divers fragments du tombeau d'Ulger, évêque d'Angers, cuivre revêtu d'un verni brun, XII[e] siècle. — Un masque d'abbesse, cuivre battu et doré, grandeur nature, XIII[e] siècle. — Un reliquaire en cuivre doré, porté par deux anges, XIII[e] siècle. — Le chef de saint Adrien, argent doré, commencement du XIV[e] siècle, cathédrale de Tours. — Deux croix processionnelles en argent estampé ; l'une d'elles, qui appartient au musée Saint-Jean d'Angers, porte les mots : HELIAS LEBEC DEDIT 1548. — Une croix-reliquaire du temps de François I[er], provenant de l'ancienne abbaye de Beaumont-lez-Tours. — Un ostensoir en cuivre, d'origine allemande, daté de 1655. — Une croix, marbre et bronze, époque Louis XVI.

## ÉMAILLERIE

Trois crosses du XIII^e siècle, en cuivre émaillé, appartenant au musée de Poitiers. Sujets des crosserons variés : *Adam et Ève, saint Michel, l'Annonciation.* — Deux grandes plaques de Léonard Limosin : *la Vierge* et *le Christ,* signées, la première : LEONARDVS LEMOVICVS PINTOR EMALIEVR REGIS ANRICVS ME FECIT 1552; la seconde : LEONARD LIMOSIN EMALIEVR PAINTRE · DV ROYS · M · F 1554. — Six assiettes en grisaille, sur fond noir, représentant, d'après Étienne Delaune, les travaux des six derniers mois de l'année. Le monogramme I·C· du revers doit s'interpréter Jean Court ou de Court, et non pas Jean Courtois, comme on l'a fait jusqu'ici. — Grand plat circulaire attribué à Pierre Courteys. Au fond : *la Séparation de Loth et d'Abraham.* — Une plaque rectangulaire : *Massacre des Innocents,* portant sur un écusson bleu les initiales T B. — Autre plaque représentant *l'Adoration des Mages,* œuvre de Pierre Reymond. — Vingt-quatre plaques, du même artiste, mais très inégales de facture, consacrées à la vie du Christ.

## ARMES

Une arquebuse à rouet, avec canon rayé à tourelle, de travail allemand, signé : I · G · DAXIN MVNCHE (pour *München,* Munich), portant sur la platine une chasse au faucon admirablement gravée, et sur la crosse des ornements en ivoire : chasseurs et chiens; époque Louis XIII. — Une paire de pistolets, époque Louis XV, décorés de plaques d'argent découpées, sur lesquels sont reproduits, en gravure, la plupart des accessoires nécessaires aux ouvrages féminins, ce qui ferait supposer qu'ils ont été fabriqués pour une dame. — Quatre épées de cour : deux de l'époque Louis XIV et deux de l'époque Louis XVI. Les premières sont remarquables surtout par les ornements de leur coquille. L'une

d'elles porte, en guise de signature, une horloge et la devise : *De mon poids mon mouvement*. Les deux épées Louis XVI sont signées, l'une, des simples mots : HEIS PAEIA; l'autre : *Aubry Lejeune, m^d fourbysseur du roy de France et à la Tête noire, pont S^t Michel, à Paris*. — Un couteau de chasse de l'époque Louis XV, couvert d'ornements finement traités; œuvre, sans aucun doute, d'un maître ciseleur en médailles.

## CLEFS

La collection de cent quarante-neuf clefs, exposée par M. Bucquet, se composait exclusivement de types français choisis, s'étendant depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours, et provenant : les uns, des collections Gréau, Fau, Léopold Double et de la Béraudière; les autres, de trouvailles faites près de Lyon, dans la Somme, à Saint-Galmier, Vichy, Bléré (Indre-et-Loire), etc. Dans cette série, véritablement unique, on a surtout remarqué : la grande clef carolingienne, pièce très rare; — la clef à tourelle ajourée, œuvre de maîtrise du xv^e siècle; — la clef à tourelle, époque François I^er, également pièce de maîtrise, chef-d'œuvre d'élégance et d'exécution; — la grande clef Louis XIII, à dauphins, dont le canon est creusé en fleur de lis, travail de forge très remarquable; — la clef de maîtrise, époque Louis XIV, signée : *P. Delaune*; — deux clefs, époque Louis XVI, portant comme inscription : l'une, *Versailles*; l'autre, *Versailles, salle des Opéras*; — la clef, œuvre de Huby, une des quatre exposées par cet artiste en 1868; — etc.

## TAPISSERIES

Grande *tapisserie décorative* (chasse au milieu des vignes, capture d'un sauvage, repas champêtre, scènes amoureuses), fin du xv^e siècle. — Deux pièces de la *tenture de Saint-Florent* (église Saint-Pierre de Saumur), comprenant chacune trois sujets, dont deux au moins méritent d'être signalés : 1° venue de saint Florent,

annoncée à saint Martin par un ange; 2° saint Florent reçu à Tours par saint Martin. Cette belle tenture, composée originairement de dix pièces, porte les armoiries de Jacques Le Roy de Chavigny, dernier abbé régulier de Saint-Florent (1518-1527). — Quatre pièces de la *tenture de saint Pierre* (même église), exécutée à Tours, de 1546 à 1548, sur les dessins de Robert Delisle et Jean Delastre, « maistres painctres » à Angers, ainsi qu'il résulte de documents conservés aux archives de Maine-et-Loire. — Trois pièces de la *légende de saint Guillaume,* où se déroule, en dix-huit tableaux, la vie du dernier duc d'Aquitaine, depuis le moment où il prit parti pour l'antipape jusqu'à sa mort sous l'habit d'ermite en Espagne. Une quatrième pièce de cette tenture (naissance et éducation du saint) a figuré à l'une des précédentes expositions de Tours, en 1873. Elles portent différentes armoiries, parmi lesquelles on remarque celles des Briçonnet. L'église de Ballan, qui les possédait depuis l'origine (milieu du XVI^e^ siècle), les a aliénées en 1869.

## BRODERIES ET TISSUS

A lui seul, M. de Farcy, collectionneur bien connu d'Angers, avait fourni presque toute la magnifique collection de broderies, qui était l'une des attractions de l'Exposition. Les croix et colonnes de chasubles, les bandes de dalmatiques, les chaperons de chapes, les voiles d'autel, les pales et corporaliers, cousus sur des bandes d'étoffes, n'avaient pas une longueur moindre de 34$^{m}$ sur une hauteur de 1$^{m}$40 environ. Tous les genres de broderies s'y trouvaient représentés, depuis le commencement du XV$^{e}$ siècle jusqu'à la fin du XVIII$^{e}$. On y rencontrait le point refendu et en or rentré, la couchure de fil entouré de papier d'or, la couchure nattée, la broderie en or couché imitant l'étoffe, l'or nué, la broderie en chenille, la broderie imitant le point de Venise, la broderie au passé, le point coupé, le point de Hongrie, le petit point, etc. etc. Sur un grand nombre de pièces, surtout des XV$^{e}$ et XVI$^{e}$ siècles, se voyaient

des personnages. La France, l'Allemagne et l'Angleterre, avaient été mises à contribution pour réunir un aussi grand nombre de spécimens, qui permettaient de faire une étude complète de la matière. Quelques pièces isolées méritent d'être signalées; telles sont des orfrois de chapes de la fin du XIII^e siècle et un devant d'autel du milieu du XV^e.

L'industrie de la soierie, qui a jeté tant d'éclat à Tours, n'avait pas été oubliée. Grâce à M. Demonté, à la fois fabricant et collectionneur, une immense vitrine renfermait des spécimens aussi rares que curieux des principaux genres exécutés aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour faire bien comprendre le travail, à côté figuraient les modèles préparés par le dessinateur, en même temps que ceux destinés à la mise en carte.

## MANUSCRITS

On s'était efforcé de donner, soit par des originaux, soit par des copies, une idée aussi complète que possible de l'ancienne école calligraphique de Tours.

L'époque carolingienne était surtout admirablement représentée. Outre trois manuscrits, appartenant à la bibliothèque municipale de Tours, dont le plus célèbre, tout entier écrit en lettres d'or, servait autrefois à recevoir le serment des rois de France comme abbés de Saint-Martin, nous citerons le *Virgile avec gloses*, le *Recueil de traités de grammaire*, le *Recueil relatif à la vie et au culte de saint Martin*, écrit par Adalbaldus, et le *Sacramentaire de saint Grégoire*, écrit pour Rainaud, abbé de Marmoutier, tous quatre du IX^e siècle, envoyés par les bibliothèques de Berne, de l'université de Leyde, du gymnase de Quedlinbourg et du grand séminaire d'Autun. Le *Sacramentaire* d'Autun, de beaucoup le plus remarquable, possède un certain nombre de miniatures, qui ont été publiées par M. Léopold Delisle dans la *Gazette archéologique*. — Quant aux fac-similé relatifs à cette première série, ils comprenaient surtout une page du célèbre *Pentateuque* de lord Ashburnham, qui a appar-

tenu autrefois à la bibliothèque de Tours, un fragment d'Orose, une miniature de la Bible de Charles le Chauve, et une autre de la Bible dite d'Alcuin, conservée à Bamberg.

L'étude se continuait par d'intéressants spécimens : — pour le XIe siècle, un *missel à l'usage de Marmoutier,* et la *Vie de saint Martin* par Sulpice Sévère ; — pour le XIIe, un *missel à l'usage de Saint-Martin de Tours;* — pour le XIVe, le *missel de Saint-Gatien;* — pour le XVe, les *Heures dites de Charles V.*

Il avait été malheureusement impossible d'obtenir aucune œuvre originale de Jehan Foucquet et de Bourdichon. L'un et l'autre étaient représentés par des photographies coloriées de leurs principales miniatures.

## TYPOGRAPHIE

Chaque ville de Touraine était représentée par des spécimens plus ou moins anciens. — En outre d'une très belle série d'impressions des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, Tours revendiquait un missel de 1485, anonyme, et des œuvres diverses sorties des presses de Matthieu Latheron (1508 à 1517), de Matthieu Chercelé (1534 à 1553), et de Jean Rousset, Guillaume Bourgeat, Olivier Tafforeau, Pierre Regnard, René Siffleau, Jamet Metayer, etc. (seconde moitié du XVIe siècle). — Amboise n'apparaissait qu'au commencement du XVIIIe siècle (1704), mais Loches et Chinon offraient les premiers livres imprimés dans leur sein (1608 et 1611), et Richelieu, un spécimen de l'imprimerie du château (1653-1654).

Une collection des plus remarquables d'ouvrages et de gravures relatifs à Rabelais avait été formée avec le concours de MM. Bordes, de Montaiglon, de Grandmaison, etc.

## RELIURES

Les reliures étaient malheureusement peu nombreuses, surtout celles d'origine tourangelle. On n'avait pu réunir que quelques spécimens, très secondaires, du savoir-faire de Georges Drobet et de Clovis Ève.

En dehors de ces œuvres intéressant plus spécialement la Touraine, le premier rang était occupé par un énorme bréviaire in-folio au chiffre de Henri III, et par une Bible et un Clément Marot, l'un et l'autre excellents spécimens de reliures lyonnaises. Puis venaient quelques livres précieux par les armoiries frappées sur leurs plats, telles que celles du cardinal de Richelieu, de la comtesse de Verrue, de Stanislas Leckzinski, de M$^{me}$ de Vermandois, abbesse de Beaumont-lez-Tours, et du duc de Choiseul.

L'énumération qui précède, quelque longue qu'elle soit, pourrait être encore facilement continuée; car nous n'avons parlé ni de la section préhistorique, ni des faïences et porcelaines, ni des éventails. Mais il vaut mieux, croyons-nous, ne pas trop fatiguer le lecteur, et se borner, en finissant, à remercier le collaborateur dévoué qui seul nous a permis de mener rapidement la partie matérielle de l'œuvre. Sans M. Georges Lemaître, dont l'éloge comme photographe n'est plus à faire, nous n'eussions jamais pu arriver en quelques jours à fournir à l'héliograveur tous les clichés nécessaires. Pas moins de cinquante sur soixante sont dus à son talent et à son activité; les seuls qui aient une autre origine portent les numéros II, VI, XIV, XXXV, XXXVIII; XL, XLV, LVIII, LIX et LX. Il n'était pas inutile d'avertir le public sur ce point, afin de laisser à chacun le mérite qui lui revient.

I

# VUE GÉNÉRALE

Le local choisi pour l'Exposition était l'ancienne chapelle des jésuites. Cette chapelle, qui fut le siège de la paroisse Saint-François-de-Paule de 1802 à 1858, a été construite de 1675 à 1677. La partie architecturale est l'œuvre de deux maîtres maçons, architectes-entrepreneurs de Tours : Martin Baudequin et Noël Thierry. Les sculptures furent exécutées d'après les dessins du P. Charpentier, jésuite de la maison de Paris.

L'origine religieuse d'un certain nombre d'objets exposés avait permis de reconstituer les trois autels placés au fond du sanctuaire et aux extrémités du transept. Dans le sanctuaire, au-dessus d'un devant d'autel du XVIIe siècle, en soie verte, avec guirlandes et bouquets de fleurs au passé, dans un riche encadrement de jais, se superposaient : le retable en pierre de l'ancienne chapelle archiépiscopale de Vernou, le retable en bois peint de l'église Saint-Antoine de Loches, et une grande toile de Philippe de Champagne représentant *le vieillard Siméon recevant l'Enfant Jésus à la porte du Temple*, donnée, dit-on, par Mme de Montespan à l'église Notre-Dame-des-Ardilliers, de Saumur, et conservée, depuis 1866, dans la chapelle de l'hospice de la même ville.

Dans le bras gauche du transept, la *Vierge de pitié* de Defendente de Ferrari formait le motif principal. Au-dessous d'elle, s'étageaient trois devants d'autel, dont l'un, du XVe siècle, sur fond de soie bleu cendré, figurait, en broderie, la Vierge entourée des douze Apôtres. Sur les gradins, la Vierge de Germain Pilon, entre deux bustes en bronze (Louis XII et un satyre) et deux candélabres en vieux verre de Venise.

Le côté droit du transept offrait une Vierge en terre cuite émaillée, très vraisemblablement l'œuvre d'Andrea della Robbia, au-dessus de deux gradins dont l'un portait deux beaux bustes en terre cuite, des premières années du XVIe siècle, entre deux grands vases en faïence de Talavera, ayant servi de jarres à mettre du vin, ainsi que l'indiquent les feuilles de vigne et les raisins semés à leur surface. En avant, un retable en bois, du temps de François Ier, provenant du château de Nitray et présentant une suite de bas-reliefs relatifs à l'enfance du Christ.

A droite et à gauche, sur les parois du sanctuaire, des œuvres marquantes des peintres des différentes écoles, parmi lesquelles nous citerons, dans les angles, sur deux chevalets : le portrait de M^me^ Mercier, par Greuze, et celui de M^me^ Mony, par M^me^ Vigée-Lebrun. Aux deux côtés du retable supérieur, séparés par deux statues en marbre blanc, des premières années du XVII^e^ siècle, provenant de l'ancien château de Véretz, deux grands paysages, l'un attribué au Poussin, et l'autre authentiquement du Hollandais Everdingen. Signalons encore, dans le sanctuaire, le portrait de la duchesse de Dino, par Gérard, et celui de Colbert, par Lebrun.

Dans les bras du transept : des épines, à portée de l'œil, disposées pour recevoir une série de petits tableaux, notamment le merveilleux portrait du Dauphin fils de Charles VIII, par Jean Perréal ; des vitrines contenant, à gauche, l'orfèvrerie, l'émaillerie, et une collection de clefs de toutes les époques ; à droite, les terres émaillées d'Avisseau père. Le long des murs, d'autres vitrines réservées à l'ancienne industrie tourangelle de la soierie, à la bibliographie et à l'iconographie rabelaisiennes.

Dans la nef, se déroulaient, à droite : les bijoux, les miniatures, les éventails, une série de médaillons de Nini, les gravures d'Abraham Bosse ; au milieu et transversalement : les faïences, les porcelaines, la verrerie ; à gauche : la série des manuscrits, notamment d'admirables spécimens de la célèbre école calligraphique de Tours, à l'époque carlovingienne, quelques-uns prêtés par les bibliothèques de Berne, de l'université de Leyde, du gymnase de Quedlinburg et du grand séminaire d'Autun ; les anciennes reliures tourangelles, ou provenant de bibliothèques de Touraine ; les raretés typographiques locales, chaque imprimeur étant représenté autant que possible par la plus ancienne production sortie de ses presses.

La tribune et la partie supérieure des murs présentaient un magnifique ensemble de tapisseries appartenant presque exclusivement aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. Entremêlés aux tapisseries, des tableaux de toutes les écoles.

Notons encore, semés avec goût entre les vitrines, des meubles gothiques, Renaissance, des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Dans une chapelle, à gauche du chœur, on avait reconstitué une chambre à coucher du XVI^e^ siècle ; les murs en étaient tendus entièrement de spécimens de broderies du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, provenant tous de la collection de M. L. de Farcy, à Angers.

Dans le vestibule, quelques dessins d'architecture, notamment la maison dite de Tristan l'Hermite et l'hôtel de Semblançay, à Tours, et, dans une annexe, des pièces préhistoriques du Grand-Pressigny.



Hélioᵹ. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

VUE GÉNÉRALE

II

# ANTIQUES

1° Collier, or et améthystes, époque romaine. — Longueur : 0,43. — Musée de Vendôme.

2° Boucles d'oreilles, or et verroteries rouges, époque romaine. — Grandeur nature. — Musée de Vendôme.

Ces trois pièces ont été découvertes, en 1863, dans un tombeau, à Pezou (Loir-et-Cher), et publiées, en 1872, dans le compte rendu du *Congrès archéologique* de Vendôme.

Le collier se compose : 1° d'un médaillon en or (analogue d'aspect à une monnaie gauloise), de forme circulaire, sur lequel se détache en relief une tête humaine, de travail peu soigné, peut-être la représentation du Soleil, malgré l'absence de rayons; ce médaillon, encadré dans un cercle formé d'un anneau strié sur la tranche; 2° d'une série de vingt améthystes, de qualité secondaire; 3° comme pendant, d'une améthyste plus grosse, montée en or, et d'un gland de chêne, de même métal.

Les pendants d'oreilles, en or également, présentent à la partie supérieure, de même qu'aux trois petites pendeloques, des verroteries rouges, celles d'en haut montées en bâte et encadrées de filigranes composés de deux fils tordus et formant plusieurs cercles concentriques; celles d'en bas entourées d'un seul cercle de même sorte. La partie principale est décorée d'un anneau allongé ainsi que d'un groupe de huit petits cercles, posés 2, 3, 2 et 1, en double fil tordu. Les croissants, d'où se détachent les pendeloques, portent au contraire divers ornements faits d'un fil unique.

3° Sujet allégorique, ambre jaune ou succin, époque romaine. — Largeur : 0,115. — Marquis de Biencourt, à Azay-le-Rideau.

Le sujet représenté nous paraît être un homme et une femme qui vont sacrifier à Priape. Ils sont l'un et l'autre montés sur un char à quatre roues, que traîne un bouc conduit par l'Amour.

Au point de vue de l'art, l'exécution de cette curieuse sculpture laisse quelque peu à désirer. La tête du personnage placé en arrière a été refaite en cire.

Cette pièce, qui a été publiée pour la première fois, en 1827, par Dorow dans *Sammlung deutscher und römischer Alterthümer*, a été trouvée, à la fin du siècle dernier, dans le parc d'Azay-le-Rideau, au lieu dit la Remonnière, dans une sépulture de femme. Elle était accompagnée de différents objets, parmi lesquels nous citerons, en outre de l'intaille figurée au-dessous et dont nous parlons plus loin, la bordure d'un miroir en métal, une épingle à cheveux avec perles d'ambre mobiles, des pots de fard, deux petits Amours en ivoire, etc.

4° Intaille, cristal de roche, forme anneau, époque romaine. — Grandeur nature. — Marquis de Biencourt.

Le sujet gravé représente Diane tauropole, debout sur un char traîné par deux taureaux. La déesse tient d'une main un fouet, et de l'autre les rênes de ses coursiers. Un croissant est sur sa tête, et la longue robe dont elle est revêtue descend jusqu'aux pieds. Un voile flottant par derrière indique la marche du char. Ainsi qu'on peut le conjecturer d'après un sarcophage du Louvre, la déesse est représentée au moment où elle se rend chez Endymion.

Suivant M. Bunnell Lewis, qui a étudié récemment cette intaille dans l'*Archæological Journal* (vol. XLV, p. 227), Diane est rarement représentée ainsi dans l'antiquité. Elle était surtout honorée, sous le nom indiqué, dans la Chersonèse Taurique (aujourd'hui Crimée).

EXPOSITION DE TOURS
1890





2 1 2



3



4

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris.

ANTIQUES

## III

# CARDINAL ET SAINTS

PEINTURE SUR BOIS, ÉCOLE FRANÇAISE

Largeur : 0,58; hauteur : 0,68

MUSÉE DE POITIERS

La scène représentée par cette curieuse peinture est à trois personnages : 1° un saint évêque debout, mitré, crossé, soutenant un livre de la main droite; 2° une sainte Barbe debout, portant sa tour; 3° un cardinal agenouillé, les mains jointes, tête nue, son chapeau à terre devant lui. A côté de ce dernier, un petit chien.

La position occupée par les deux saints indique qu'ils ne sont point ici à l'état de patrons, mais bien comme objets particuliers de la vénération du cardinal.

On a vu dans ce haut personnage Simon de Cramaud, qui présida au premier sacre de Charles VII, dans la cathédrale de Poitiers, en 1423. Rien ne justifie semblable attribution. L'origine poitevine du tableau est d'ailleurs entièrement à établir. La présence du petit chien pouvant être, suivant l'usage du temps, un indice de nom, nous avions un instant songé à Raymond de Canillac, mort en 1396. Mais ce n'est là encore qu'une hypothèse; la vérité est peut-être bien loin de ces deux opinions.

Quoi qu'il en soit, le tableau du musée de Poitiers, surtout au point de vue du costume, conserve un très grand intérêt.

Le fond est d'or uni, le sol gazonné et semé de pâquerettes, comme dans les tapisseries du temps. Le cardinal est recouvert d'un manteau rouge, de la nuance adoptée pour les cardinaux, qui n'est pas la *pourpre,* c'est-à-dire le rouge violet, mais l'écarlate, c'est-à-dire un rouge vif et éclatant. On sait que l'usage de cette couleur pour le manteau et la soutane, attribué généralement à Boniface VIII, a été rendu obligatoire au IVe concile de Latran (1215). Celui du chapeau rouge remonte seulement au concile œcuménique de Lyon (1274). La *cappa* de notre cardinal est doublée d'hermine.

Le costume de sainte Barbe est très caractéristique. Elle porte un triple vêtement, ce qui est toujours un indice de haut rang. La cotte de dessous est bleue. La

robe de dessus, ou *peliçon,* de couleur améthyste claire et bordée de petit-gris, a les manches étroites et évasées près de la main, particularité qui ne se retrouve pas dans le costume français de cette époque, mais qui se voit en revanche en Italie, notamment dans une fresque de Ghirlandajo, à Santa-Maria-Novella (fin du xv^e^ siècle). Le manteau de sainte Barbe est vert foncé. Ses cheveux blonds sont enveloppés dans une résille enrichie de grains d'or et de perles. La couronne, à larges fleurons égaux, telle qu'on la voit apparaître sous Charles VI, ne repose pas immédiatement sur les cheveux, mais bien sur un *escoffion,* sorte de bourrelet, ou plutôt de coussin. Au cou pend un collier.

Le costume du saint évêque n'est pas moins riche. Les souliers sont rouges, et l'aube couleur améthyste claire. La tunique est en brocart noir et or, à grosses grenades, imitant certains velours de Gênes; le manteau en brocart rouge et or, avec orfrois semés de grosses perles en forme de poires. Au pouce et à chaque autre doigt, un ou deux anneaux; sur le revers de la main, une plaque de gant formée d'une grosse pierre précieuse entourée de perles. La mitre est blanche, avec titre et cercle gemmés. Dans la volute de la crosse est figurée l'Annonciation.

Dans son ensemble peinture ferme, soignée, qui conserve encore tout l'éclat des premiers jours.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

CARDINAL ET SAINTES

# IV

# RETABLE DE LOCHES

PEINTURE SUR BOIS, SECONDE MOITIÉ DU XV$^{e}$ SIÈCLE (1485)

Longueur : 2,62 ; hauteur : 1,43

ÉGLISE SAINT-ANTOINE DE LOCHES

L'église Saint-Antoine de Loches est de construction moderne, et l'on ignore dans quelles circonstances elle a pu entrer en possession du curieux retable qui, suivant toutes probabilités, provient de la Chartreuse voisine du Liget. Dans le panneau de droite, en effet, en arrière du groupe des saintes Femmes, on aperçoit un personnage agenouillé, dont le costume indique un chartreux ; à côté, les trois initiales F·I·B, qui ne peuvent s'interpréter que par *Frater Ioannes Baptista*, puisque les chartreux ne portent pas de nom de famille. Ce personnage ne saurait être considéré comme le donateur, d'abord en raison du vœu de pauvreté des chartreux ; en second lieu, parce que les donateurs sont toujours représentés escortés de leurs patrons et placés dans un angle inférieur. Nous aurions alors la représentation de l'artiste par lui-même, comme dans un assez grand nombre d'autres tableaux de la même époque.

La Chartreuse du Liget, où Charles VI, Charles VII et Louis XI ont résidé plusieurs fois, était très importante. Les arts y étaient en honneur. La bibliothèque possédait une très belle série de manuscrits, aujourd'hui conservés partie à la Bibliothèque nationale, partie à la bibliothèque de Tours.

Le retable de Loches est divisé en trois compartiments, représentant : 1° le Portement de croix, 2° la Crucifixion, 3° l'Ensevelissement. Dans le premier panneau, au-dessous du Christ, on lit la date M·CCCC·LXXX·V. La partie la plus remarquable au point de vue de l'art se voit à droite, où sont figurés Joseph d'Arimathie, Nicodème et les saintes Femmes.

Une autre particularité intéressante de ce dernier panneau, c'est la forme du tombeau. Il semblerait que le peintre ait voyagé en Orient et reproduit de souvenir la disposition du sépulcre, qui se voit encore à Jérusalem. Les peintres contemporains, donnaient au tombeau du Christ la forme d'un sarcophage ; celui du Liget

a représenté une chambre creusée dans le rocher. La pierre destinée à la fermeture, que manœuvrent deux personnages coiffés de turbans, et qui est munie d'un anneau, a la forme d'un couvercle de sarcophage à double pente.

Toutes les croix figurées dans le premier et le second panneau sont potencées. Les titres en sont supportés par une tige de bois fixée en arrière de la croix. S'il n'y a rien d'intéressant à trouver l'inscription INRI au-dessus du Christ, il n'en est pas de même de celles qui surmontent la tête des deux larrons. A la droite du Christ, au-dessus du bon larron, on lit DIMAS·L (*Dimas latro*), et au-dessus du mauvais, GESTAS·L. Ces désignations sont très rares.

Les docteurs de la loi présents à la Crucifixion sont recouverts de la *cappa*, comme les cardinaux du temps. Les soldats portent des lances et des hallebardes de toutes les formes. Les chevaux énormes rappellent bien les espèces flamandes et allemandes, que l'on employait à cette époque. Le paysage du fond, représentant Jérusalem, paraît absolument de fantaisie, à part peut-être la construction qui se distingue au pied des montagnes, dans le troisième panneau, et qui ressemble assez à une chartreuse dans la solitude.

Les couleurs dominantes sont le rouge, le bleu et le vert. La peinture très ferme n'a rien de criard, mais elle a malheureusement souffert en certains endroits, et une restauration serait nécessaire.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. IV



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

RETABLE DE LOCHES

V

# PORTRAIT DE CHARLES-ORLAND

## FILS AINÉ DE CHARLES VIII

PEINTURE SUR BOIS, FIN DU XV[e] SIÈCLE

Hauteur : 0,28 ; largeur : 0,235

M. BLIGNY, A PARIS

Il y a déjà plusieurs années, visitant à Paris la collection Bligny, nous remarquâmes un petit portrait d'enfant, au bas duquel était écrit en caractères romains : CHARLES-ORLANT, DAUPHIN DE CHARLES VIII, ROY DE FRANCE, AGÉ DE XXVI MOIS. La peinture évidemment remontait au XV[e] siècle et accusait une main de maître ; mais l'inscription paraissait plus moderne, et il y avait là un petit problème dont la solution nous inquiétait.

Peu de temps après, M. Eugène Müntz, dont tout le monde connaît les beaux travaux sur le XV[e] et le XVI[e] siècle, publiait son ouvrage intitulé : *la Renaissance en Italie et en France, à l'époque de Charles VIII.* Or, à la page 514, il est question d'un portrait d'enfant « portant la barrette à la française et tenant un chapelet à la main », qui, suivant l'Anonyme de Morelli, se voyait, en 1532, à Venise, dans le palais de messire Andrea di Oddi[1]. Entre les deux tableaux, l'identité ne pouvait laisser aucun doute, et nous avions retrouvé l'un des plus précieux spécimens de l'ancienne peinture française, malheureusement enlevé par les Stradiots dans la tente de Charles VIII, lorsque le roi, à Fornoue, pour s'assurer la victoire, dut sacrifier ses bagages.

L'inscription, qui n'existait pas primitivement, a dû être ajoutée, à Venise, par l'acquéreur du portrait. En tout cas, on ne saurait arguer de sa présence pour parler de copie. Quel intérêt eût eu un collectionneur à faire reproduire la figure d'un enfant? Le petit prince n'était pas de ceux qui tenaient rang parmi les illustrations du temps. En outre, la peinture un peu sèche, mais pleine de charme dans sa naïveté, nous reporte au XV[e] siècle. Il n'est pas jusqu'au fond rouge ponceau, imité

[1] « El retratto del fanciullo piccolo bambino con la baretta bianca alla franzese, sopra la scuffia, e li pater nostri in mano. » (P. 63.)

des velours de Gênes, sur lequel se détachent les carnations légèrement rosées du visage, aussi bien que le vêtement entièrement blanc, qui ne rappellent la même époque. Seulement à quel artiste le roi s'était-il adressé pour reproduire les traits de son fils? Nous ne saurions le dire d'une manière certaine. On a mis en avant le nom de Jean Perréal, qui, en effet, par sa position près de Charles VIII, dont il était le peintre ordinaire, eût bien pu être appelé à un tel honneur. Mais tout moyen de contrôle nous manque, et il serait aussi téméraire de contester cette attribution que d'en prendre la défense. Contentons-nous d'affirmer que l'exposition de Tours a pour la première fois placé sous les yeux du public une peinture des plus intéressantes à tous égards. Sa véritable place serait dans la salle des primitifs français que l'on s'efforce de constituer au Louvre, et nous aimons à espérer que l'on trouvera moyen de l'y faire entrer un jour.

Le petit prince mourut peu de temps après le retour de Charles VIII, et fut enterré dans la basilique Saint-Martin de Tours, où son tombeau resta jusqu'à l'époque de la Révolution. Il est aujourd'hui à la cathédrale. On en a attribué l'exécution au célèbre sculpteur Jean Juste, qui ne vint en Touraine qu'en 1508, c'est-à-dire un an après son achèvement, ainsi que nous le savons par un ancien historien. Il est plus vraisemblable d'en faire honneur, au moins pour la composition, à Michel Colombe, qui, dans le même temps, travaillait au tombeau du duc de Bretagne François II, père de la reine Anne. Cette opinion est du reste corroborée par la découverte d'un document qui nous apprend que Jérôme de Fiesole, l'un des ouvriers italiens employés par Colombe, travailla au tombeau « des enfants du roi Charles VIII ».

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. V



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

CHARLES - ORLAND, FILS DE CHARLES VIII.

VI

# PORTRAIT DE CLAUDE DE FRANCE

PEINTURE SUR BOIS, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 0,18; largeur : 0,135

M. ALFRED MAME, A TOURS

Bien que de dimensions très petites, le portrait dont nous nous occupons en ce moment tenait à tous égards une grande place dans les galeries de l'église Saint-François. Son exécution, d'un fini remarquable, ne pouvait laisser aucun visiteur indifférent, et chacun se demandait quelle pouvait bien être la personne représentée; car il s'agissait évidemment d'une grande dame, à en juger par le collier de pierreries jeté autour de son cou, les autres pierreries, les perles et les broderies d'or de son corsage, sur lequel se détachaient, suspendues à une chaîne presque imperceptible, la lettre A et une grosse perle fine. Si nous ne nous trompons, nous serions en présence d'un portrait de Claude de France, et notre opinion se fonde principalement sur le rapprochement avec l'un des crayons de la Bibliothèque nationale, qui porte en légende ces mots : *la royne Claude.* Ainsi s'expliquerait, du reste, la lettre indiquée plus haut, et la jeune femme de François I$^{er}$, morte, on le sait, en 1523, aurait ainsi voulu conserver un souvenir de sa mère, Anne de Bretagne.

La figure se détache sur un fond vert clair; les cheveux sont d'un blond ardent, les yeux bleus jusque dans la cornée, mais avec une sensible dégradation naturellement. Sur la tête, une coiffe blanche, maintenue par deux cercles métalliques enrichis de pierreries. En arrière, un voile noir. Le corsage est également noir, ce qui fait valoir ses broderies. Dans les chairs du visage, du blanc rehaussé seulement d'un peu de rose. Presque tout dans cette peinture est en pleine lumière; l'ombre y est, pour ainsi dire, absente. Le modelé, très fin, est d'une vérité, d'une distinction qui font songer aux qualités de la langue française, toujours si claire, si nette et si limpide.

En dépit de la mention portée au catalogue de la collection Pourtalès (n° 234), d'où provient ce tableau, nous avons peine à voir ici une œuvre de François Clouet,

qui, vers 1520, époque de son exécution, était encore un enfant. L'œuvre doit être bien plus vraisemblablement attribuée à Jean Clouet, père de François, qualifié de peintre du roi dès l'année 1516. Mais, quel que soit le nom cherché, il n'est pas possible de voir un plus délicieux spécimen de l'art français au XVIe siècle.

Tout au contraire, nous serions tenté de reconnaître le pinceau de François Clouet dans le beau portrait de *Jeanne d'Albret* avant son veuvage, qui se voyait non loin de là, sur la même estrade. Le grand artiste, mort, nous le savons maintenant, en 1572, était alors, vers 1560 environ, dans la force de son talent, et nous retrouvons dans cette seconde œuvre non seulement le caractère bien personnel que le peintre donne à tous les visages de femme, mais encore la passion de détails poussée jusqu'à la minutie, lorsqu'il s'agit de reproduire une dentelle ou un bijou.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL.



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes, Paris

CLAUDE DE FRANCE

VII

# PORTRAIT DE HENRI II

PEINTURE SUR TOILE, MILIEU DU XVI[e] SIÈCLE

Hauteur : 1,72; largeur : 1,35

MARQUIS DE BIENCOURT, AZAY-LE-RIDEAU

Les portraits de princes et princesses de la maison de Valois sont extrêmement nombreux. On en trouve un peu partout, dans les galeries publiques aussi bien que dans les collections particulières. Cela tient à l'habitude où l'on était, dans une cour fastueuse, d'appeler l'un des peintres en renom chaque fois que le roi ou l'un de ses proches se montrait dans un costume remarquable par sa richesse ou sa nouveauté. On peut voir dans Brantôme de curieux détails à ce sujet. Pareille préoccupation explique, du reste, pourquoi les moindres détails des costumes sont toujours si étudiés. Là était l'affaire principale, et, tout en soignant la figure du personnage, on ne lui accordait que le second rang.

Sauf de très rares exceptions, tous les portraits dont nous venons de parler sont de dimensions excessivement restreintes. Même lorsqu'il s'agissait de représenter le roi à cheval, comme dans le François I[er] de la galerie Pitti, ou le Henri II de la vente du roi de Hollande (1853), vingt-cinq ou trente centimètres en hauteur semblaient parfaitement suffisants[1]. Nos peintres se souvenaient de la vaillante école des miniaturistes qui, durant des siècles, avait fait la gloire de la France. Aussi le grand tableau de M. de Biencourt peut-il être considéré comme une rareté. Il n'a probablement pas son pendant, au XVI[e] siècle, dans notre pays.

Le roi, fièrement campé sur un cheval bai brun, se présente de trois quarts. Il est revêtu d'un justaucorps noir à manches blanches, tout couvert de broderies. Sa toque également est noire, relevée de perles, avec une plume blanche sur le côté, comme dans le portrait du Louvre. Quant au haut-de-chausses à crevés, qui disparaît

[1] Les deux tableaux indiqués, faussement attribués à Holbein, doivent être restitués à Jean Clouet. Au moment de la vente du roi de Hollande, le second a même passé pour représenter don Juan d'Autriche, bien que la chose fût impossible, le fils de Charles-Quint étant né en 1545, c'est-à-dire un an seulement avant la date du portrait.

en partie dans l'évasement de grandes bottes en peau de daim, il semble fait d'un drap blanc épais, sinon d'un cuir analogue à celui de la selle, où une habile aiguille, au moyen de fines piqûres, a tracé les ornements les plus riches et les plus variés.

Le caparaçon du cheval à lui seul suffirait pour indiquer que nous sommes en présence de Henri II. On y voit, répété à l'infini, le fameux monogramme du roi, composé d'un H et de deux C entrelacés, que certains courtisans interprétaient comme un hommage à Diane de Poitiers en changeant la dernière lettre en D. Ajoutons que, dans certains vides laissés par les découpures du cuir et à la partie inférieure, s'agitent des houppes probablement en soie. Tout cela constitue un ensemble d'un goût exquis, où l'art le plus franc éclate ouvertement aux regards. Pas de notes tapageuses, mais des teintes sévères, et tout au plus en quelques endroits, au collier du roi, au mors du cheval, aux étriers, un peu d'or discrètement répandu.

Ce beau tableau, qui rappelle la manière de François Clouet, alors, nous le savons, peintre du roi, ne nous est pas parvenu absolument intact. Mais, chose singulière! les retouches n'ont porté que sur la figure de Henri II; le costume demeure tel que le premier jour, et pour nous comme pour les contemporains, semble-t-il, c'est là le principal.

Nous devons ajouter que, dans le sens de la hauteur, la surface peinte a été agrandie, lorsque, à une époque relativement récente, le tableau primitivement sur bois a été transporté sur toile.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL VII



Héliog Dujardin

Imp Eudes Paris

HENRI II

VIII

# TABLEAU DE LA CONFRÉRIE DU PUY

## A AMIENS

PEINTURE SUR BOIS, COMMENCEMENT DU XVII[e] SIÈCLE (1605)

Hauteur : 1,63; largeur : 1,10

M[me] COTTIER, CHATEAU DE CANGÉ

La confrérie de Notre-Dame-du-Puy, établie à Amiens au moins dès 1389, était une association à la fois pieuse, littéraire et artistique. Chaque année une devise, adoptée par le maître ou président, servait de sujet aux *chants royaux* composés par les confrères en l'honneur de la Vierge. A partir de 1451, cette même devise « dut en même temps servir de thème pour un tableau allégorique, dont la Vierge était constamment le principal personnage. On y voyait presque toujours aussi le portrait du maître du Puy qui l'avait offert, et assez ordinairement les portraits des membres de sa famille et des personnes de qualité qu'il voulait honorer ».

D'abord le tableau offert à la Vierge du Puy et placé en cérémonie, le jour de Noël, dans la cathédrale, y restait exposé durant une année, au terme de laquelle il faisait place au tableau du maître nouveau. En 1490, il fut décidé que les tableaux demeureraient attachés aux piliers de la cathédrale. Il en fut ainsi jusqu'en 1723, époque où le chapitre fit enlever cette collection si précieuse, dont la conservation nous eût fait connaître, année par année, l'état et les progrès de la peinture en France pendant plus de deux cents ans.

En 1517, François I[er] étant venu à Amiens avec Louise de Savoie, cette princesse manifesta le désir de posséder un recueil des poésies et un souvenir des peintures de la confrérie du Puy. Le manuscrit exécuté à cette occasion, et qui est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale sous le n° 6811, renferme quarante-huit chants royaux et autant de grandes miniatures. Deux échevins amiénois se rendirent au château d'Amboise, où se trouvait la mère de François I[er], et lui offrirent solennellement le recueil.

Le tableau de la confrérie du Puy d'Amiens, qui a figuré à l'exposition de

Tours, est postérieur de près de quatre-vingts ans à cet épisode de notre histoire tourangelle. La devise : TEMPLE ILLVSTRÉ DE LVMIÈRE ÉTERNELLE, qui se lit sur une banderole au bas du tableau, est, en effet, celle qui fut prise par le maître de 1605, le marchand tanneur Jacques Destrées, dont les initiales I·D· sont inscrites sur le banc en arrière duquel il est agenouillé, de même que celles de sa femme, I·P·, Jacqueline Paillart, sur le banc qui fait pendant.

Au second plan du tableau, on reconnaît la figure de Henri IV, entre ses deux enfants (le dauphin, plus tard Louis XIII, et Henriette, la future reine d'Angleterre), et deux personnages de la cour, dont il serait difficile de préciser les noms; l'un d'eux, qui porte le cordon bleu sur la poitrine, pourrait être le maréchal de Joyeuse. Les personnages groupés plus loin doivent représenter des membres de la famille de Jacques Destrées. Tous sont vêtus de noir, sauf deux : l'un, qui a une sorte de manteau rouge jeté sur les épaules, et l'autre, en costume monastique blanc. L'enfant placé derrière Jacques Destrées est également vêtu de noir; la petite fille derrière Jacqueline Paillart porte une robe de guipure à carreaux. Le dauphin a une robe fleurdelisée, tandis que celle de sa sœur est en guipure; l'un et l'autre portent des chapeaux à plumes.

La façade de la cathédrale d'Amiens, assez fidèlement représentée, se détache en arrière sur un grand ovale lumineux à rayons alternativement droits et ondulés. Au-dessus, l'inscription suivante, empruntée au Psaume XVIII : IN SOLE POSVIT TABERNACVLVM SVVM . PSAL. 18. La montagne placée à gauche, et que couronne une ville, vers laquelle tendent des voyageurs, est surmontée d'une autre inscription, extraite de saint Matthieu, où revient l'allusion à la lumière : NON POTEST CIVITAS ABSONDI (*sic* pour *abscondi*) SVPRA MONTEM POSITA . MATH. 5. A droite, le grand rocher, chargé de végétation à son sommet, est celui que voit en songe le personnage couché sous sa tente : FACTVS EST MONS MAGNVS ET IMPLEVIT UNIVERSAM TERRAM. DANIEL. 2.

Ce tableau, qui faisait partie de la collection du général d'Épinois, faillit être acheté, en 1850, par la société des Antiquaires de Picardie. C'est par erreur qu'il a été cité, en 1858, comme se trouvant en Angleterre.

Il est surtout intéressant par son origine et les souvenirs qu'il rappelle. Néanmoins la figure de la Vierge est pleine de charme, et l'on peut conjecturer que le peintre devait tenir un bon rang parmi ses contemporains.

BIBLIOGRAPHIE. — *Les Œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens,* par le Dr Rigollot, dans les *Mémoires de la société des Antiquaires de Picardie,* 2e série, tome V, p. 391 et seq.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes, Paris

TABLEAU DE LA CONFRÉRIE DU PUY. D'AMIENS.

# IX

# PORTRAIT DU MARÉCHAL D'EFFIAT

PEINTURE SUR TOILE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII$^e$ SIÈCLE (1631)

Hauteur : 1,26 ; largeur : 1,08

COMTE DE MONTEYNARD, CHATEAU DE CHÉZELLES

Le maréchal d'Effiat, né en 1581 au village d'Effiat en Auvergne, père du célèbre Cinq-Mars, s'appelait de son véritable nom Antoine Coeffier. Son oncle, Martin Ruzé, seigneur de Cinq-Mars, dernier représentant d'une très ancienne famille de Touraine, l'institua son héritier, à la condition de porter son nom et ses armes.

Après une brillante carrière, à la fois militaire et administrative, au cours de laquelle on le voit, d'une part, se distinguer au siège de la Rochelle, et aux batailles de Veillan et de Carignan, en Piémont; de l'autre, négocier le mariage d'Henriette de France avec le futur Charles I$^{er}$, et gérer sagement les finances nationales en qualité de surintendant, il fut nommé maréchal de France. C'était en 1631. L'année suivante, au cours de la campagne contre l'électorat de Trèves, il mourait en Lorraine d'une fièvre inflammatoire.

Le tableau conservé au château de Chézelles nous le montre tenant de la main droite le bâton de maréchal. Il est, en outre, ainsi désigné par une inscription : *Antoine de Ruzé, marquis d'Effiat, maréchal de France, surintendant des finances.* Nous sommes donc, d'une manière certaine, en l'année 1631; date, du reste, qui concorde parfaitement avec ce que l'on sait de l'état du costume au milieu du règne de Louis XIII.

A voir ces vêtements faits de si riches étoffes à fleurs et à ramages, cette collerette et ces manchettes si fines, on devine un des plus fastueux seigneurs de la cour. Ce grand luxe, Antoine de Ruzé le porta également dans le mobilier du château d'Effiat, qu'il fit reconstruire. On sait qu'en 1856 le musée de Cluny a acquis les pièces principales : la chambre du maréchal, la chambre dite du cardinal et la chambre verte.

Il est de tradition dans la famille d'Effiat que le portrait du maréchal est de la

main de Simon Vouet, le peintre de portraits à la mode de la première moitié du XVII^e siècle. L'ensemble a bien le caractère hardi, facile et un peu théâtral que l'on trouve dans les autres œuvres de cet artiste. C'est en outre un fait connu, qu'à son retour d'Italie (1627), où il avait été appelé pour exécuter les portraits de Jean-Charles Doria, fils du doge de Gênes, et du pape Urbain VIII (Barberini), Simon Vouet travailla pour le maréchal, qui lui avait confié la décoration du château de Chilly.




Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

LE MARÉCHAL D'EFFIAT

X

# PORTRAIT DE MADAME MERCIER

PEINTURE SUR TOILE, FIN DU XVIIIe SIÈCLE

Ovale de 0,63 sur 0,52

Mme LOUIS AUVRAY, A TOURS

Parmi les deux cents tableaux environ que l'on connaît de Greuze, les portraits sont fort peu nombreux, et l'on ne cite guère de lui en ce genre que ceux du peintre Jeaurat, du graveur de Wille, de Diderot et le sien propre. Le portrait de Mme Mercier (morte en 1841) ajoute à la série une pièce intéressante, où les draperies sont moins négligées que d'habitude, et où Greuze a abordé le blanc dans toute son intensité, ce qui est arrivé à peu de peintres célèbres. Les coloristes, en effet, ont rarement osé le blanc, par cette raison que l'ensemble des vigueurs du tableau fait paraître d'une blancheur éclatante telle draperie dont le ton propre n'est peut-être que du jaune de Naples[1].

Mme Mercier est vêtue d'une robe de mousseline, garnie de rubans bleus aux manches et à la ceinture. Un ruban également bleu et des perles se détachent dans ses cheveux châtains. La figure, aux joues rosées, est celle d'une jeune fille gracieuse et pure. Le regard, vague, indécis, trahit la rêverie de l'inconnu. La gorge est d'une admirable rondeur. La poitrine repousse les volants de la robe et cherche les caresses de la lumière.

La peinture est admirablement conservée, et c'est à peine si l'on aperçoit les quelques retouches faites au front et à la joue droite.

[1] *Histoire des peintres de toutes les écoles*, par Charles Blanc.



Héliog. Dujardin

Imp Eudes Paris

Mme MERCIER

XI

# VIERGE DE PITIÉ ENTRE QUATRE SAINTS

PEINTURE SUR BOIS, COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

Hauteur : 2,75; largeur : 1,95

M. DAIGREMONT, A TOURS

La France seule n'a pas le privilège de se montrer trop souvent injuste envers ses propres enfants. En Piémont, jusqu'à ces derniers temps, tout tableau tant soit peu remarquable était immanquablement attribué à un peintre étranger. Sur la foi de Lanzi, qui, dans son *Histoire de la peinture* (t. V, c. VI), avait déclaré si légèrement l'inaptitude de la contrée à toute autre chose qu'à la guerre et aux combats, on condamnait sans examen les efforts de plusieurs siècles. Presbitero, Gandolfino, Macrino d'Alba, étaient à peine connus; quant à Defendente de Ferrari, personne même ne soupçonnait son existence. Il a fallu la découverte récente d'un document de premier ordre dans les archives de Moncalieri, pour mettre fin aux fantaisies de certains critiques qui, en présence d'œuvres dont ils ignoraient l'origine, évoquaient presque indifféremment Venise ou l'Allemagne.

Une fois en possession d'un point de comparaison, — le triptyque de San Antonio di Ranverso, — il ne fut pas difficile de rendre au maître ce qui lui appartenait. Sa vie active, qui s'étend tout au moins de 1503 à 1535, si l'on en juge par les dates extrêmes relevées sur ses tableaux, s'est entièrement passée en Piémont, où il a travaillé pour les églises d'Avigliana, Chieri, Chivasso, Ciriè, Feletto, Fossano, Ivrea, Moncalieri, San Benigno in Canavese, Suse, Turin et Saint-Michel de Cluse. Le monogramme composé d'un grand *F* surmonté d'une croix qu'accompagne à droite un petit *p*, qui se voit à Ivrée, à San Antonio di Ranverso, et ici même, au-dessous des ossements jetés sur le sol en avant du sépulcre, se trouve en outre expliqué : il signifie *Ferrari pinxit*, et sa présence confirme les autres appréciations fondées sur la couleur, le dessin et une tendance très prononcée à ne tenir aucun compte des progrès accomplis, à se faire l'imitateur des anciens maîtres. Du reste, si l'on veut des renseignements plus complets, tant sur l'homme que sur les œuvres, rien n'empêche de lire la brochure publiée à Turin par le baron Gamba, en 1876 : *Abbadia di San Antonio di Ranverso e Defendente de Ferrari, da Chivasso, pittore dell' ultimo de' Paleologi.*

Le tableau dont nous nous occupons n'est pas seulement d'une authenticité incontestable, il appartient au meilleur temps de l'artiste, qui l'exécuta, en 1524, pour l'église du couvent des Capucins, dite de San Francesco al Bosco, tout près

d'Avigliana. Vers 1852, en exécution de la loi Siccardi, qui supprimait les biens de mainmorte, il fut vendu, ainsi que le couvent, à un magistrat du nom de Martino. Ce dernier, après en avoir fait faire une copie, l'a cédé, il y a une vingtaine d'années, au propriétaire actuel.

La scène figurée, au premier abord, n'est pas très facile à indiquer. Nous n'avons pas là une véritable *Pietà*, c'est-à-dire une Vierge de douleurs, tenant sur ses genoux le divin Crucifié. Marie, semble-t-il, qui a assisté au drame du Calvaire, procède toute seule à l'ensevelissement de son fils. Les autres témoins des derniers moments de Jésus, ceux qui se voient toujours d'habitude autour du sépulcre, après avoir, de leurs mains pieuses, aidé à la descente de croix, sont remplacés par saint François d'Assise et saint Bernardin de Sienne, le premier reconnaissable à ses stigmates, le second au monogramme du nom de Jésus. Puis, en avant, sont agenouillés : du côté gauche, saint Nicolas de Tolentino, qui porte un lis et une croix, sans compter qu'un soleil brille sur sa poitrine; du côté droit, sainte Claire élevant l'ostensoir, dont la présence sur les remparts d'Assise occasionna, dit-on, la fuite des soldats musulmans de Frédéric II. Cette pièce d'orfèvrerie, par un retour à certaines pratiques du XV^e^ siècle, est accusée en relief au moyen de pâte et richement dorée.

Au-dessous du tableau proprement dit, règne ce que les Italiens appellent *una predella*, c'est-à-dire un gradin également peint à sa partie antérieure, et consacré à la reproduction de petits sujets empruntés à la vie du saint que l'on voulait particulièrement honorer. Ainsi saint François nous apparaît : d'une part, harcelé par quatre diables, se jetant aux pieds de la Vierge, dont il implore l'assistance; de l'autre, dans la célèbre grotte de l'Alvernia, en Toscane, recevant les stigmates. Ces deux scènes, traitées d'autre manière que le reste, se complètent aux extrémités par les portraits en buste de Jérémie et d'Isaïe, l'un et l'autre clairement désignés par des versets tirés de leurs prophéties : *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte* (Trenor. prim., id est Lamentationum primum caput). — *Et erit eius gloriosum sepulcrum* (Isaïe, XI, 10).

Le cadre, qui est admirablement conservé, n'est pas moins digne d'attention que le reste. Sur un fond bleu azur, se détachent en or des ornements d'une grande délicatesse, sculptés dans du bois de peuplier blanc. Pas la moindre trace de stuc; tout a été fait avec soin pour durer des siècles. Ajoutons que, dans les écoinçons, s'aperçoivent encore les armoiries suivantes : d'azur au chevron de gueules (*sic*), cantonné, en chef, de deux têtes de lion d'or lampassé de gueules surmontant chacune une fleur de lis d'or, en pointe, d'un lion d'or lampassé de gueules.

Ferrari se distingue par un grand charme de coloris, une certaine naïveté voulue et l'expression de pieuse tendresse qui est peinte sur les visages de ses saints. C'est un primitif égaré en plein XVI^e^ siècle, un artiste pour qui un tableau devait avant tout élever l'âme et parler à l'esprit.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XI



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes, Paris.

VIERGE DE PITIÉ ENTRE QUATRE SAINTS

XII

# LE CALVAIRE

GOUACHE, MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

Hauteur : 0,38; largeur : 0,44

M^me GUESNON, A SAINT-FLORENT (MAINE-ET-LOIRE)

Comme l'aquarelle, dont elle n'est qu'une variété, la gouache comporte beaucoup de fraîcheur et de transparence. Son emploi est plus acceptable dans les scènes gaies que dans les scènes tristes : il lui faut de la lumière et du soleil, l'éclat des fêtes et des costumes aux vives couleurs. Même pour donner l'idée de quelque grand cataclysme, figurer la nuit inopinément survenue, ainsi que cela eut lieu au moment de la mort du Christ, le ciel ne s'assombrit pas en réalité, et l'obscurité n'est indiquée que par un amoncellement de nuages bleu cendré, sans influence sur le reste de la composition.

A première vue, on saisit facilement que la gouache dont nous nous occupons a été exécutée du temps de Louis XIII. En avant, du côté gauche, regardant des soldats couchés qui jouent aux dés la robe sans couture, se tient debout un personnage, dont le costume mérite tout particulièrement d'attirer l'attention. Son haut-de-chausses, qui descend jusqu'aux mollets, se dérobe quelque peu sous des bottes à revers. Il est rouge à crevés jaunes et de teinte unie, comme c'était alors la mode. De même le petit manteau, agrémenté de galons d'or, sur lequel s'étale un large collet blanc, garni de dentelles. Le chapeau rond, à bords étroits, longues plumes au vent, n'ombrage que peu le visage, auquel une barbe épaisse donne une certaine dureté. Évidemment nous sommes en présence d'un portrait, et tout porte à croire que l'artiste, dont le nom se lit à côté, sur la bordure d'un vase : HANS JACOB BESSERER FECIT 1641, s'est lui-même représenté. Du reste, c'est la seule œuvre qui conserve son souvenir, du moins à notre connaissance; car il est possible qu'en Allemagne, en se livrant à d'actives recherches, on puisse arriver à recueillir quelques nouveaux renseignements.

Au centre de la composition, le Christ en croix a les bras relevés, suivant la manière que beaucoup de gens croient particulière aux jansénistes. Il est vrai que, dans ce cas, on n'aurait pas attendu la constitution de la secte pour se signaler de la sorte, puisque la condamnation de l'*Augustinus* ne date précisément que de

l'année 1641. Nous croyons bien plutôt à une fantaisie de l'artiste, quand on ne peut y voir, comme dans certains christs d'ivoire, une obligation résultant de la matière employée.

La croix du mauvais larron n'est pas encore complètement dressée, ce qui n'explique pas pourquoi le condamné se présente de dos. En outre que signifie, tout à côté, un mât surmonté d'une roue et d'une tête de mort? Serait-ce l'indication d'un autre supplice assez commun dans l'antiquité?

Sans doute la scène se passe à l'époque romaine, et l'artiste s'est montré très érudit dans la reproduction des enseignes et étendards propres aux légions, cohortes et manipules. Mais, cette part faite à la vérité historique, il a cru, en sa qualité d'Allemand, devoir introduire le vieux drapeau des césars d'outre-Rhin. Certains soldats également, et particulièrement celui qui tient une lance au premier rang, au besoin pourraient avoir pris part à la guerre de Trente ans.

Besserer, dans le choix de ses types, dans l'expression de ses figures, manque trop souvent de distinction, et son saint Jean, entre autres, est tout à fait vulgaire. Mais il rachète ces défauts par un habile groupement des personnages, une exécution soignée, une couleur ferme et suffisamment claire.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

LE CALVAIRE

# XIII

# RETABLE DE VERNOU

BAS-RELIEF EN PIERRE, SECONDE MOITIÉ DU XV$^{e}$ SIÈCLE

Largeur : 2,15; hauteur : 0,93

MAIRIE DE VERNOU

Les anciens archevêques de Tours étaient seigneurs de Vernou, où ils possédaient une habitation importante, qui s'est en grande partie conservée. On y remarque surtout la chapelle, pleine de détails charmants, du commencement du XIV$^{e}$ siècle.

Dans son ouvrage intitulé : *Sancta et metropolitana ecclesia Turonensis*, publié en 1667, Maan a attribué à Jean Bernard, qui occupa le siège de Tours de 1442 à 1464, l'honneur d'avoir fait reconstruire cette chapelle en entier : *Sacellum sancti Martini in Vernoto, archiepiscopali pretorio, a fundamentis extruxit dotavitque, ac sacro linivit oleo.* En réalité, Jean Bernard s'était borné à faire décorer le chœur et refaire l'autel.

C'est de cet autel que provient notre retable.

On y voit représentée, dans le panneau du milieu, la Vierge de Pitié, avec les instruments de la Passion : la croix, dont on n'aperçoit que le pied, l'échelle, le marteau, les clous, la lanterne, la colonne, le fouet, les verges, la lance. A droite et à gauche : deux personnages agenouillés. Celui de gauche est l'archevêque Jean Bernard; celui de droite, l'un des deux neveux de l'archevêque, qui n'avaient pas pris les ordres, soit Jean Bernard, lieutenant général au bailliage de Tours et maire en 1465; soit François Bernard, maire en 1468, receveur général des finances de Touraine.

Au-dessous de ces personnages, dans un bandeau sculpté, se voient deux blasons identiques, qui ont tous deux été martelés. Ils doivent se restituer : écartelé, au premier et au quatrième d'argent au roc d'échiquier de sable; au deuxième et au troisième, de sable au roc d'échiquier d'argent, et, sur le tout, un écusson d'azur à une fleur de lis d'or. Cette dernière pièce a une histoire.

A la suite d'une ambassade où il réussit à renouveler l'alliance de la France avec l'Espagne (1455), l'archevêque Jean Bernard reçut du roi en récompense le

droit de charger son blason d'un diminutif de l'écusson de France. *Rex admodum contentus,* dit Maan, *cæruleum ei scutulum unico Franciæ lilio impressum gentis ejus laterculo apponendum gratiose concessit.*

Le retable de Vernou est donc très approximativement daté; il n'a pu être exécuté qu'entre les années 1455 et 1464. Du reste, son style indique bien cette époque.

A peine est-il besoin de faire remarquer que l'intérêt présenté par notre bas-relief consiste surtout dans les deux portraits indiqués plus haut. L'un et l'autre témoignent d'un certain talent, que la Vierge de Pitié ne faisait guère pressentir. Ajoutons que fond et personnages étaient jadis entièrement peints; au xv^e^ siècle on ne concevait pas une sculpture sans tous les agréments de la couleur.

Le souvenir iconographique de Jean Bernard se retrouve à la cathédrale de Tours, au-dessus de la chapelle Saint-Martin, dans un vitrail précédemment placé à gauche de la grande nef. L'archevêque est figuré à genoux; son patron, saint Jean l'Évangéliste, à côté de lui. Plusieurs clercs et chanoines lui font cortège.

Le retable de la chapelle de Vernou était encastré, jusqu'à ces dernières années, dans le mur d'une maison particulière. Cette maison ayant été démolie, en 1887, par la municipalité pour l'établissement d'une place, il est devenu la propriété de la mairie.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XIII



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

RÉTABLE DE VERNOU

XIV

# BUSTE D'USSÉ

MARBRE, SECONDE MOITIÉ DU XV$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 0,62; largeur à la base : 0,54

COMTE DE BLACAS, AU CHATEAU D'USSÉ

Il y a sept ou huit ans, ce buste, dont le caractère italien frappe au premier abord, était absolument inconnu. C'est au cours de nos recherches sur les œuvres de la Renaissance en Touraine, que nous en avons fait la découverte dans les parties hautes du château d'Ussé, dont M$^{me}$ la comtesse de la Rochejaquelein était alors propriétaire. L'héritier de M$^{me}$ de la Rochejaquelein, M. de Blacas, lui a rendu la place d'honneur qu'il méritait.

Mais comment ce buste est-il venu en Touraine?

On sait que Fouquet, le célèbre surintendant, était grand amateur d'objets d'art et de curiosités; des commissionnaires spéciaux voyageaient pour lui en Italie, en Égypte, etc. Dans un livre fort intéressant, publié il y a quelques années, M. Edm. Bonnaffé a fait connaître tout ce qui était conservé, soit au château de Vaux, soit à Saint-Mandé, près Vincennes. Lors de la dispersion de ces deux collections, un personnage, d'assez humble origine, nommé Bertin de Valentinay, qui avait réussi à acquérir le château d'Ussé, et à faire de son fils le gendre de Vauban, achcta un certain nombre de pièces, notamment deux momies, aujourd'hui au Louvre, que la Sauvagère a dessinées dans ses *Antiquités de Touraine,* et pour lesquelles Vauban, dans sa transformation des terrasses du château, ménagea deux réduits, encore existants.

Or, dans le catalogue de Fouquet, figure, — seul de son espèce, parmi nombre de bustes antiques, — un buste à mi-corps, moderne, présentant cette particularité d'avoir le nez cassé. C'était, en effet, le cas du buste d'Ussé, dont le nez a été restitué par les soins de M. de Blacas. L'identité paraît certaine.

Dans la collection Fouquet, ce buste n'avait reçu aucune détermination. Il n'est cependant pas impossible, croyons-nous, d'arriver à savoir quel personnage historique il représente. Et d'abord, cette coupe à mi-corps, ces manches relevées sur les

épaules, ce costume plissé, dénotent une œuvre florentine. La date, d'autre part, n'est pas douteuse : nous sommes à la fin du xv^e siècle. Un détail caractéristique, qui se remarque sur l'écharpe descendant de l'épaule gauche, et qui consiste en un petit vase d'où émergent trois fleurs, va nous permettre de préciser.

M. Venturi a publié à Rome, en 1889, dans l'*Archivio storico dell' arte*, un article intitulé : *la Scoperta di un rittrato estense del Pisanello*, dans lequel il signale l'habitude qu'avaient les princes de la maison d'Este, au xv^e siècle, de porter, brodée à leurs vêtements, une devise consistant en un vase « dalla cui bocca escono rami et foglie ». Or, comme il ne peut s'agir ici, vu la date, ni de Lionel d'Este, ni de Borso, nous avons donc, suivant toute vraisemblance, le portrait d'Hercule I^er, qui fut duc de Ferrare de 1471 à 1505.

Ajoutons toutefois que la confrérie napolitaine de l'Annonciation, qu'il ne faut pas confondre avec l'Annonciade de Turin, avait elle aussi pour devise un vase d'où sortaient trois fleurs, en souvenir de la scène où ce vase figure toujours entre l'archange et la Vierge.

Quoi qu'il en soit, du reste, du personnage représenté, ce marbre est une œuvre remarquable du xv^e siècle italien. Les traits, très accentués, du visage sont évidemment pris sur nature, et nous avons sous les yeux un de ces grands seigneurs du temps, en qui une sorte d'énergie sauvage s'alliait parfaitement au raffinement de toutes les choses de l'esprit.



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes Paris.

BUSTE D'USSÉ

XV

# BUSTES EN TERRE CUITE

PREMIÈRES ANNÉES DU XVI[e] SIÈCLE

Homme, hauteur : 0,57 ; largeur à la base : 0,67. — Femme, hauteur : 0,55 ; largeur à la base : 0,53

M. MÉLIZET, A LA PÉRAUDIÈRE, PRÈS TOURS

Ces deux bustes, portraits vraisemblablement d'anciens seigneurs de la Péraudière, ont toute une histoire. Après avoir survécu à différents changements de propriétaires, ils ont disparu et ont été retrouvés à deux reprises.

L'ancien logis, où ils sont toujours demeurés, était primitivement désigné sous le nom de Perrigault. Il prit le nom actuel à la suite de l'acquisition qu'en fit, à la fin du xvi[e] siècle, Pierre Perrault, avocat au parlement de Paris. L'habitation, sauf quelques parties du xv[e] siècle qui ont été conservées, fut reconstruite au xviii[e] et au début du xix[e] siècle. Au cours de ces derniers travaux, nos deux bustes et un troisième furent placés dans des niches, où le lierre vint, au bout d'un certain temps, les recouvrir tout entiers. Il y a trente ou quarante ans, on les retrouva. L'un d'eux étant en mauvais état, le propriétaire le fit jeter, et il emmura les autres. Le lierre recommença son œuvre; et c'est il y a sept ou huit ans seulement que le propriétaire actuel, qui ignorait absolument leur existence, les découvrit à nouveau et les installa dans son escalier.

Ces bustes, qui étaient coloriés primitivement, sont, nous l'avons dit, des portraits. Ils ont une vérité, une franchise, qui ne laisse aucun doute à cet égard. Mais l'identification est à peu près impossible. On peut seulement constater que les personnages représentés n'étaient ni d'humbles bourgeois, ni de très grands seigneurs. L'homme a le costume des gens de loi de l'époque. C'était sans doute quelque petit magistrat.

A quelle école, à quel artiste rattacher ces deux terres cuites? L'Italie a naturellement été mise en avant, et l'on a évoqué le nom de Guido Mazzoni, dit le Paganino. Cet artiste, venu en France à la suite de Charles VIII, y resta vingt ans, de 1495 à 1516. Il a dû y faire de nombreux travaux, mais rien ne prouve jusqu'ici qu'il ait voyagé en Touraine. D'ailleurs, nous avons affaire à une œuvre d'un caractère nettement français.

La terre cuite a été très en honneur en Touraine au commencement du XVI[e] siècle. Plusieurs des œuvres connues de Michel Colombe ont été exécutées en cette matière, et le célèbre sculpteur tourangeau en a certainement laissé d'autres, qui sont ignorées. Ses élèves ont dû, eux aussi, cultiver le même genre.

Le groupe de l'Adoration des Mages, les statues de sainte Anne et de saint Joachim et plusieurs autres, venant de la Clarté-Dieu, que l'on voit dans l'église de Saint-Paterne, sont en terre cuite. Comme les bustes de la Péraudière, elles sont, selon toute probabilité, l'œuvre des élèves de Michel Colombe.



1 2

Héliog. Dujardin — Imp. Eudes Paris

BUSTES EN TERRE CUITE

XVI

# BUSTE DE FRANÇOIS Ier

TERRE CUITE ÉMAILLÉE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

Hauteur : 0,49

MARQUIS DE BRIDIEU

CHATEAU DE SANSAC, PRÈS LOCHES

L'abbé Michon, dans sa *Statistique de la Charente* (p. 328), parle de très curieuses terres cuites émaillées qui décoraient encore, au moment où il écrivait, c'est-à-dire en 1844, la chapelle du château de Cognac. Les unes, disposées en retable, figuraient différentes scènes de la vie de saint François; les autres, espacées au pourtour du chœur, rappelaient les douze apôtres. Tout cet ensemble était daté par les armoiries de Louise de Savoie, qui n'eut guère, on le sait, avant la mort d'Anne de Bretagne, l'autorisation de paraître à la cour.

D'où venaient les œuvres céramiques indiquées ci-dessus? Pour beaucoup de gens la réponse serait facile; ils évoqueraient l'Italie et la dynastie des Della Robbia. Girolamo, le seul de ces artistes que l'on ait cité jusqu'ici de ce côté des Alpes, aurait eu des prédécesseurs; car des pièces si importantes ont dû être exécutées sur place, il ne paraît pas possible de leur avoir fait faire un long trajet.

Pour notre part nous y verrions beaucoup plus volontiers une œuvre des potiers qui ont précédé Palissy; et le buste du château de Sansac peut très bien avoir la même origine. François Ier devait certainement retrouver avec satisfaction, chez son ami, une œuvre provenant du voisinage de ce pays d'Angoumois, auquel il resta toujours si attaché.

M. de Sansac, qui fit bâtir près de Loches le petit château auquel il donna son nom, n'était pas Tourangeau de naissance. C'était un compatriote, et en même temps un des meilleurs compagnons de François Ier. « Nous sommes quatre gentilshommes de Guyenne, disait le roi, qui combattrons en lice et courrons la dague contre tous allans et venans de la France : moy, Sansac, d'Essé et Chastaigneraye. » Il était né à Sansac, près de Confolens, et c'est pour se rapprocher de François Ier qu'il vint s'établir en Touraine.

Brantôme, qui par sa femme était parent de M. de Sansac, le cite comme « un des meilleurs chevau-légers de son temps ». Mais son humeur était à redouter. « Il commandoit toujours en touttes les colères et furies du monde, ausquelles n'y estoit pas seulement quand il avoit le cul sur la selle et aux combats, mais estant en particulier et en devis. »

Le buste de Sansac est une figure un peu plate, pleine de vérité, il est vrai, mais trahissant plutôt le faire d'un peintre adonné momentanément à la sculpture que d'un sculpteur de profession. Jusqu'à ces derniers temps, il était placé à la façade du château, saillant au milieu d'un grand cartouche carré, qu'ornait le cordon de Saint-Michel, et accompagné de cette double inscription : dans le champ, FRANCISCVS PRIMVS, et, autour du cartouche, FRANÇOIS DE VALOIS ROY DE FRANCE PREMIER DE CE NOM AAGE DE 34 ANS 1529.



Héliogᵛ. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FRANÇOIS Iᴱᴿ

# XVII

# LA VIERGE DU MANS

MARBRE, SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

Hauteur : 0,99

ÉGLISE DE LA COUTURE, AU MANS

On sait combien les œuvres authentiques des grands sculpteurs du XVIe siècle sont rares; aussi est-ce une bonne fortune de pouvoir, au sujet de la Vierge envoyée par l'église de la Couture, au Mans, produire le document suivant, daté du 2 juin 1570 :

« Le dit sieur abbé (de la Couture, Nicolas Fumée) a consenti et accordé, consent et accorde que si ledit frère Pierre Vincent, son religieux, alloit de vie à trespas, auparavant que d'avoir *paié à honorable Germain Pillon, sculpteur du roy et bourgeois de Paris*, la somme de XXXV *escus d'or soleil*, sur et tant moins de laquelle ledit Pierre Vincent a pu paié et baillé vingt-cinq livres tournois... l'on puisse prendre (sur ses meubles) ce qui sera trouvé estre deu de reste de ladite somme de XXXV escus soleil pour achever de paier le dit Pillon... *pour une imaige de Nostre-Dame, de pierre de marbre*, qu'il est tenu luy bailler et fournir, lequel imaige de Nostre-Dame ledit religieux a donné et donne de sa part dès à présent *pour estre mis sur le grand autel de ladite abbaye de la Coulture*, par la permission et au consentement dudit sieur abbé. » (Archives départementales de la Sarthe, H. 1284, fol. 278-279.)

Les caractères propres à Germain Pilon se retrouvent, d'ailleurs, ici d'une façon très marquée. On sent dans les figures aussi bien que dans les costumes une tendance au naturalisme, qui ferait presque croire à une œuvre du XVIIIe siècle. Les draperies ne ressemblent en rien à celles de Jean Goujon; au lieu de pendre droites et serrées, elles s'étalent avec pompe et forment des plis cassés, comme ceux des belles étoffes de soie. Les doigts sont effilés et démesurément longs. La chevelure de l'enfant Jésus est faite de petites boucles frisottées, au centre de chacune desquelles apparaît un coup de trépan.

La figure de la Vierge est gracieuse, mais n'a rien de très idéal. L'enfant Jésus, au lieu de soutenir le globe du monde, le maintient entre sa hanche et sa main.

Cette belle statue a été publiée, en 1889, dans la *Revue de l'art chrétien* par M. R. de Lasteyrie, qui a donné d'une façon plus complète le document déjà publié par nous en 1886.




Heliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

VIERGE DU MANS

# XVIII

# BUSTES EN BRONZE

DERNIÈRES ANNÉES DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 0,52

M. ROUET DE CLERMONT, A TOURS

Ces deux jolis bustes, de la fin de l'époque Louis XIV, représentant un jeune homme et une jeune fille, ne sont pas des portraits, mais rentrent dans la catégorie des bronzes décoratifs.

Véritables petits chefs-d'œuvre en leur genre, aussi remarquables par la grâce du modelé que par la perfection de la fonte, ils ressemblent beaucoup aux bronzes de l'école de Lyon. Il n'y a pas lieu toutefois de songer à les attribuer, soit à Coyzevox, soit à l'un des Coustou. Mais ils pourraient parfaitement émaner d'un de ces sculpteurs moins connus, quoique d'un mérite considérable, qui furent employés par Louis XIV pour quelques-uns de ses travaux.

On voit au Parterre d'eau, à Versailles, à côté de quatre figures de fleuves, œuvres de Regnaudin, de Tuby, de Coyzevox et de Lehongre, fondues par les célèbres frères Keller, « quatre groupes d'enfants représentant des Amours et des Génies, d'un dessin exquis, et quatre Nymphes couchées. Les groupes d'enfants, exécutés par Legros, Poultier, Van Clève et Lespingola, ont été fondus par Aubry, Roger, Bonvallet et Taubin, autres fondeurs de réputation. Les Nymphes ont été modelées par Raon, Lehongre, Magnier et Legros. » (L. Dussieux, *le Château de Versailles*, histoire et description, 2$^{e}$ édition, 1885, tome II, p. 220.)

En comparant sur place les œuvres de ces différents artistes avec les deux bustes de M. Rouet de Clermont, il serait peut-être possible d'arriver à préciser ce que nous nous bornons à indiquer.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XVIII





Heliog. Dujardin    1    2    Imp. Eudes, Paris

BUSTES EN BRONZE

XIX

# BUSTE DE SAMUEL BERNARD

MARBRE, COMMENCEMENT DU XVIII$^e$ SIÈCLE

Hauteur : 0,98

COMTE DE FORESTIER DE COUBERT

A LA BOISNIÈRE, PRÈS CHATEAURENAULT

Saint-Simon nous dit, en parlant de Samuel Bernard : « C'étoit le plus riche de l'Europe, et qui faisoit le plus gros et le plus assuré commerce d'argent. Il sentoit ses forces, il y vouloit des ménagements proportionnés, et les contrôleurs généraux, qui avoient bien plus souvent affaire de lui qu'il n'avoit d'eux, le traitoient avec des égards et des distinctions fort grandes. » Louis XIV lui-même, en 1708, se vit obligé d'abaisser la majesté royale devant l'opulent banquier. Les ressources de l'État étaient épuisées, on ne savait où trouver de l'argent, Bernard seul pouvait en fournir. Sur le conseil de Desmarets, neveu de Colbert, alors chargé des finances, une rencontre fut habilement ménagée dans les jardins de Marly, et le roi, durant une promenade à laquelle il invita son interlocuteur, se montra si plein de prévenance, au grand scandale des courtisans, sut si bien flatter une vanité naturellement en éveil, que le ministre aussitôt après trouva toute facilité pour contracter l'emprunt dont on avait besoin.

Le nom de Samuel Bernard, dans une occasion solennelle, se trouve donc lié au salut de la France, et les réflexions de Saint-Simon à ce sujet nous font quelque peu sourire aujourd'hui : « J'admirois, dit-il, et je n'étois pas le seul, cette espèce de prostitution du Roi, si avare de ses paroles, à un homme de l'espèce de Bernard. Je ne fus pas longtemps sans en apprendre la cause, et j'admirai alors où les plus grands rois en sont quelquefois réduits. »

On a dit souvent que Samuel Bernard était juif, et sans doute il paraissait ainsi plus facile d'expliquer sa grande fortune. Mais, en réalité, avant de se faire catholique, en 1685, il appartenait à la religion protestante. Son acte de baptême, daté du 3 décembre 1651, a été retrouvé sur les registres du temple de Charenton. Les richesses acquises par le célèbre financier eurent surtout pour origine les relations établies avec ses anciens coreligionnaires fixés à l'étranger.

10

Sous la Régence, en 1720, la seigneurie de Coubert (Seine-et-Marne), que Samuel Bernard possédait depuis plusieurs années, fut érigée en comté, et ce titre, qui devait passer à tous les descendants du banquier, quel que fût leur sexe, est aujourd'hui porté par l'un de ses arrière-petits-fils, le propriétaire du buste. On sait, du reste, que les Bernard (qu'eussent dit les mânes de Saint-Simon?) ne tardèrent pas à être alliés aux familles les plus aristocratiques, telles que les Lamoignon, les Mirepoix, les Cossé-Brissac, les Crussol et les Clermont-Tonnerre.

Il y a deux ans à peine, à l'angle formé par la rue du Bac et le boulevard Saint-Germain, nous avons vu détruire le somptueux hôtel bâti par Samuel Bernard. Le château de Coubert, où tout autant de luxe avait été prodigué, est tombé de même sous le marteau des démolisseurs. Un portrait de Bernard, par Hyacinthe Rigaud, et le buste que nous donnons, retirés du dernier au moment de l'aliénation, sont les seuls objets de valeur demeurés entre les mains de la famille. L'un et l'autre, fort connus dans le monde des arts, ont figuré, en 1874, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains.

En même temps qu'il était créé comte de Coubert, Samuel Bernard recevait le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel. Aussi sommes-nous à peu près renseignés sur la date du marbre, qui ne doit pas être de beaucoup postérieur à l'obtention d'un insigne convoité. En 1720, le grand financier avait soixante-neuf ans, et c'est bien l'âge, du reste, indiqué par les traits du visage.

Cette première question résolue, il devient plus facile d'indiquer le nom du sculpteur. Une tradition de famille veut que Samuel Bernard se soit adressé à l'un des Coustou. Le fait au besoin pourrait être vrai aussi bien pour Nicolas (1658-1733) que pour Guillaume (1678-1746). Mais l'ampleur des formes, la fermeté du ciseau, une interprétation large de la nature, sont autant de qualités qui font pencher la balance vers le dernier. Une certaine mollesse, l'afféterie, qui caractérisent la manière de Nicolas, ne se retrouvent pas heureusement ici.



Héliogr Dujardin

Imp. Eudes Paris

SAMUEL BERNARD

# XX

# CHRIST

IVOIRE, XVIII[e] SIÈCLE

Hauteur : 0,33

M. LE DOCTEUR MAURICE, A SAINT-ÉPAIN

On se plaît généralement à répéter que les christs dont les bras se redressent plus ou moins verticalement, au lieu de s'étendre suivant une ligne presque horizontale, ont été exécutés sous une influence janséniste. Mais cette explication prouve que l'on ne se rend pas bien compte des nécessités imposées par la matière employée. Difficilement trouverait-on une défense d'éléphant qui, dans son plus grand diamètre, mesurât $0^{m}18$ à $0^{m}20$. Or, dans ces conditions, il est impossible de donner aux bras d'un christ la position considérée comme orthodoxe. Si l'on veut se contenter d'un seul morceau d'ivoire, et éviter par conséquent de rapporter des bras, ce qui produit toujours un aspect désagréable, aucune hésitation n'est permise sur le parti à prendre. Forcément le sculpteur doit agir comme nous le voyons dans l'exemple ci-contre, et il faut bien dire que son ciseau produit ainsi une œuvre plus conforme à la logique, puisque, si on y réfléchit, un corps que rien ne soutient tend naturellement à s'affaisser. D'où il s'ensuit que les christs dits jansénistes doivent à tous égards être préférés; en eux seulement l'art se trouve uni à la vérité.

Mais ce bel ivoire présente d'autres qualités encore. L'expression du visage, qui traduit avec une vérité saisissante le moment du passage de la vie à la mort, est tout à fait remarquable. En outre, le torse et les bras principalement accusent un si grand talent dans le modelé, que si nous ne savions être en présence d'une œuvre authentique de Joseph Rosset, nous serions prêts à admettre toute supposition à cet égard. Le célèbre sculpteur de Saint-Claude (Jura), qui, durant une longue existence (1706-1786), a fourni à tant d'oratoires des christs et des vierges en ivoire, a montré ici tout son talent.

Le voisinage de Ferney et son amitié avec Voltaire, dont il fit un buste, ce qui ne contribua pas peu à sa réputation, demeurèrent sans influence, et il continua

à suivre la voie dans laquelle il s'était engagé. Du reste, l'artiste refusa toujours de quitter sa ville natale, et les instances pour l'attirer à Paris échouèrent devant une inflexible résistance. C'est ce qui explique, mieux que toute autre chose, le caractère des sculptures que nous possédons.

Le Christ dont nous nous occupons provient, paraît-il, de la famille même du maître, qui le légua à Mgr Mabille, évêque de Saint-Claude, avant de passer sur le siège de Versailles. Ce dernier, au moment de sa mort (1877), en a fait don, de son côté, au docteur Maurice, établi depuis quelques années à Saint-Épain. Rien n'est donc plus facile que de suivre la filiation de cette œuvre d'art, heureusement conservée dans son cadre primitif.




Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

CHRIST

XXI

# OFFRANDE A POMONE

BAS-RELIEF EN TERRE CUITE, SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e^ SIÈCLE

Largeur : 0,80; hauteur : 0,22

M. HENRY ROYER-COLLARD, A SAINT-SYMPHORIEN

Il est assez difficile de dire exactement ce que le sculpteur a voulu représenter dans le long bas-relief placé sous nos yeux. Trois enfants, à droite, sont bien occupés à charger de fruits un lourd massif rectangulaire, près duquel fume une cassolette sur un trépied, et assez semblable à un autel. Une satyresse et un petit satyre ne laissent pas, au centre, que de paraître se préparer à la même action; mais que signifient, d'une part, la femme endormie au pied de l'autel, un petit satyre à ses côtés; de l'autre, l'homme et la femme accroupis près d'une vasque, où le premier vient de remplir l'urne avec laquelle il arrose désagréablement deux marmots en train de se battre? Tout cela évidemment ne présente pas une unité parfaite, et l'on ne sait comment expliquer l'importance accordée à certains groupes, dont le rôle accessoire est assez peu contestable. Dans l'*Offrande à Flore* et l'*Offrande à Cérès*, conservées au Musée national de Sèvres, la composition, moins agréable à voir, moins artistique en quelque sorte, se tient beaucoup mieux, et nulle hésitation ne vient à l'esprit sur le sujet que l'on a voulu reproduire. C'est de la mythologie classique, tandis que la fantaisie joue ici le rôle principal.

Au-dessous d'une ravissante petite fille, qui se hausse sur la pointe des pieds pour arriver à atteindre le bord supérieur de l'autel, le sculpteur a gravé son nom : Clodion; mais n'eût-il pas agi de la sorte, qu'à première vue on attribuerait le bas-relief à ce maître. Plus que tous les autres artistes de son temps, Claude Michel, dit Clodion, né à Nancy le 20 décembre 1738, mort à Paris le 28 mars 1814, a su unir la grâce du mouvement aux frémissements de l'épiderme, imiter la nature, répandre la vie et obtenir des effets surprenants. L'antiquité n'a presque rien à voir

dans des scènes qui lui semblent cependant directement empruntées. Loin de faire abstraction de sa personnalité, le maître, au contraire, en toutes circonstances, tend fortement à l'accentuer, et c'est là, croyons-nous, la raison de la grande saveur, du charme indéfinissable qui se dégagent de toutes ses œuvres, particulièrement de ses petits groupes et de ses bas-reliefs.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XXI



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

OFFRANDE A POMONE

XXII

# BUSTE DU PEINTRE DENIS-SÉBASTIEN LE ROY

TERRE CUITE, DERNIÈRES ANNÉES DU XVIII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 0,64

M. CHESNIER DU CHESNE, A CHARGÉ

Au revers du beau buste qui nous conserve les traits d'un jeune artiste de l'époque révolutionnaire, se trouve la précieuse indication suivante : *Roland f. an V*. Il ne peut donc y avoir aucun doute sur les deux points jugés d'ordinaire comme les plus intéressants. Philippe-Laurent Roland, né à Pont-à-Marcq-lez-Lille le 13 août 1746, mort à Paris le 11 juillet 1816, est le sculpteur dont nous admirons le talent, et son œuvre remonte à l'année 1797. Au reste, dans toute la figure, on sent assez l'exécution ferme et pure qui distingue l'élève préféré de Pajou.

La ville de Lille a récemment (1873) fait couler en bronze le morceau de début de Roland : *la Mort de Caton d'Utique*. Sans partager l'enthousiasme d'un poète du temps, qui, au sujet de cette statuette, évoquait le grand nom de Praxitèle, nous accordons volontiers qu'il y avait là un juste motif d'espérer pour le jeune sculpteur un brillant avenir. Et, de fait, il serait trop long d'énumérer les statues et les bas-reliefs qui, durant une quarantaine d'années, sortirent de son atelier. Les commandes les plus importantes lui furent successivement faites pour les Tuileries, le Louvre, le Luxembourg, le palais de Justice et le Palais-Bourbon. Son buste de Suvée, qui date de 1789, et celui de Lesueur, exposé en 1806, se voient dans notre grande galerie nationale, en compagnie d'une statue célèbre : *Homère chantant ses poésies*. Quant aux honneurs, ils ne manquèrent pas également au maître. Dès l'année 1782, Roland obtint un logement au Louvre, et, en 1796, il fut nommé membre de l'Institut. Mais ce qui nous intéresse davantage peut-être, c'est que sous sa direction se forma le talent de David d'Angers.

Il serait intéressant de connaître le motif qui porta un sculpteur aussi en vue à faire le buste d'un tout jeune homme, entré depuis peu à l'école reconstituée des

Beaux-Arts, où il suivait le cours de peinture dans l'atelier de Peyron. Peut-être Denis-Sébastien Le Roy, dont nous ignorons le lieu de naissance, était-il du même pays que Roland et, comme tel, placé sous sa protection. Dans tous les cas, l'un des rares tableaux du maître : *Adieux d'Ariane et de Thésée*, fait partie du musée du Mans, où il est loin d'exciter l'enthousiasme.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XXII



Héliog. Dujardin Imp. Eudes. Paris

DENIS - SÉBASTIEN LE ROY

XXIII

# CHAIRE ABBATIALE

ART FRANÇAIS, COMMENCEMENT DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 2,91 ; largeur : 1,12 ; profondeur : 0,80

ÉGLISE DE BEAULIEU-LEZ-LOCHES

Dès l'origine, les abbés comme les évêques eurent au fond du chœur, derrière l'autel, un siège plus ou moins orné, et dominant quelque peu les bancs en hémicycle réservés de chaque côté aux autres religieux. Ce siège, auquel on donnait le nom de *chaire,* était le plus souvent en pierre ou en marbre. Il possédait bras et dossier, ce qui le faisait ressembler à nos fauteuils. Mais nulle part on ne trouve trace de dais avant le XIII$^{e}$ siècle. Cette adjonction importante coincide avec l'emploi du bois de chêne, qui devint alors presque général. Du reste, on voulait plus de confortable, même pour les simples religieux, dont les bancs se transformèrent en stalles au dossier élevé, que terminait, à la partie supérieure, une forte saillie. Et, comme au fond du chœur pareil changement ne pouvait guère s'effectuer facilement, les nouveaux sièges, en tête desquels la place était marquée pour celui de l'abbé, furent disposés, à droite et à gauche, en avant de l'autel.

A Beaulieu-lez-Loches, les choses se passèrent-elles ainsi qu'il vient d'être dit? Nous ne le pensons pas ; car, vu la manière dont ses différentes parties sont constituées, la chaire abbatiale a toujours été faite pour être isolée. Ni d'un côté ni de l'autre, on ne voit pas qu'elle ait pu se relier à un rang de stalles; partant, il n'y avait pas d'utilité à chercher pour elle une nouvelle place.

La chaire proprement dite, avec son dossier, ses accoudoirs et sa tablette tournant sur pivots, qui sert de siège, disparaît tout entière dans une sorte de gaine. Des deux côtés, l'enveloppe monte jusqu'en haut, et le dais, en réalité, mériterait bien plutôt le nom de couronnement. Grâce à la hauteur de la frise, au lieu d'un ciel plat, on a pu, à l'intérieur, obtenir une coupole à quatre pans. Mais au sommet, comme dans l'état actuel, il n'y avait pas à l'origine, entre les montants, des panneaux pleins. Celui qui se voit en avant, et que décore une salamandre couronnée, vient d'un autre meuble. L'infériorité de la sculpture l'indiquerait déjà suffisamment,

quand bien même on n'aurait pas à faire valoir une différence de longueur. Si jamais on restitue cette partie, il faudra, entre quatre fleurons, découper une crête, inspirée du mélange de style qui domine dans toute la chaire.

Nous sommes, en effet, à une époque de transition, et, si la Renaissance occupe les grandes surfaces, si elle tend à dominer, sa victoire est loin d'être complète, et il lui faut abandonner aux errements de l'ère flamboyante, non seulement une foule de détails, mais toutes les claires-voies des côtés. L'abbé Hardouin Fumée (1494-1521), qui, après avoir achevé la reconstruction du chœur, porta ses soins sur le mobilier, ne pouvait demander aux artistes autre chose que ce qui se faisait alors. Beaulieu conserve un excellent spécimen de l'art du huchier, entre les années 1500 et 1520. En dépit de ses réminiscences gothiques si nombreuses, il est impossible de vieillir davantage cette chaire, qui a été le complément des grands travaux entrepris par l'abbé.

Les panneaux inférieurs, de même que ceux de la frise, sont d'une grande délicatesse. Des deux parts, la composition est, pour ainsi dire, identique, et l'on s'est borné, suivant la place, à disposer les ornements en hauteur ou en largeur. C'est toujours, au centre, une sorte de candélabre d'où s'élancent des rinceaux et des cornes d'abondance. Ajoutons que toute la sculpture était jadis peinte ; que çà et là on trouve des traces de rouge, de jaune et de vert. Voilà un nouvel exemple de polychromie au XVI[e] siècle, que nous nous permettons de recommander.

A l'intérieur, sur le dossier ou dorsal, on n'avait concédé qu'une moitié environ de la surface à la sculpture. La partie inférieure, qu'encadrait un arc brisé, avec choux frisés sur les ados, était réservée aux armoiries peintes de l'abbé en fonction. Aussi n'est-ce pas Hardouin Fumée, mais son dernier successeur, Philippe Micolon de Blanval, dont le souvenir est rappelé. Celui-ci, que la Révolution surprit la vingtième année de son élévation, portait, suivant l'*Armorial de Touraine,* « d'azur, au chevron brisé d'or, chargé de deux étoiles d'argent et d'une merlette de même en pointe. »



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes, Paris.

CHAIRE ABBATIALE

XXIV

# COFFRE-DRESSOIR

1° Coffre-dressoir, de fabrication auvergnate, époque de François Ier. — Longueur : 2,02; hauteur : 1,04. — Marquis de Biencourt, à Azay-le-Rideau.

Ce meuble n'est point à proprement parler un coffre ou bahut. D'abord, il est trop élevé pour avoir pu servir de siège; ensuite, il ne s'ouvre point par le couvercle de dessus, mais bien à la partie antérieure, par deux vantaux. C'est ce qu'on pourrait appeler un coffre-dressoir.

La date ressort du style de la sculpture. Nous sommes au début de l'époque de François Ier, vers 1520-1525. Le style indique également que l'œuvre n'a pas une origine tourangelle. On y trouve « l'aspect général mâle et sévère, le type sauvage ou dramatique des têtes..., inscrites dans une couronne..., le coup de ciseau, âpre, énergique, parfois brutal, mais plein de caractère jusque dans ses gaucheries, qui donnent aux meubles de l'Auvergne une saveur et une physionomie qui les font reconnaître à première vue ». (Edm. Bonnaffé, *le Meuble en France au* xvie *siècle,* p. 104-105.)

Les initiales I·G·, qui s'aperçoivent sur le montant de gauche, ont paru à quelques-uns la signature de Jean Goujon. Outre que nous ne sachions pas que Jean Goujon se soit adonné à des travaux de ce genre, au commencement du règne de François Ier le grand sculpteur était encore un enfant. Il eût été plus vraisemblable de penser, soit à Jean Gache, de Rodez, que l'on trouve cité en 1505; soit à Jacques Guyon, qui travaillait au jubé de Villemaure en 1521; soit à Jean Godet, 1525; soit même à Jean Guiramand, *ymaginerius et menuserius,* originaire de Toulon et domicilié à Aix en 1513. Mais rien ne permet de conclure en faveur de l'un de ces quatre artistes; peut-être même l'auteur de ce coffre-dressoir est-il de ceux dont les documents ne nous révéleront jamais le nom.

2° Pendule, bronze doré et gouache, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,45. — M. Dutilleul, à Tours.

Cette pendule doit être contemporaine de la naissance du premier dauphin, en 1781. La gouache, encadrée dans la partie centrale, représente, d'après Boizot,

l'*Hymen offrant un enfant à la France.* On voit, à gauche, le lit royal, et, par un habile jeu de mécanique, les différents ordres de la société défilent du côté opposé. Très fine exécution.

3° Vierge, marbre blanc, seconde moitié du xv^e^ siècle. — Hauteur : 0,48. — Église de Châteaurenault.

Suivant toute probabilité, cette Vierge, qui, avant la Révolution, était conservée à l'abbaye de Gastines, est venue en France avec saint François de Paule. Son origine sicilienne semble indiquée par l'inscription suivante, qui se lit sur le piédestal : GLORIA ET ADVOCATA DREPANENSIVM. Traits délicats, mais expression un peu maniérée. L'artiste a fait emploi de la couleur avec sobriété, pour relever son œuvre. Sur la bordure du manteau courent des arabesques d'or; puis, çà et là, du bleu et du rouge, à la doublure des différents vêtements. Les cheveux et les yeux sont également peints.

4° Figure d'applique, marbre, première moitié du xvii^e^ siècle.— Hauteur : 0,30. — M. Lepel-Cointet, à Paris.

Curieuse représentation de veuve, qui avait sans doute devant elle un crucifix. Suivant les règlements d'alors, elle porte la coiffure appelée *languette* ou *bandeau*, qui s'avançait en pointe au milieu du front. Sa collerette plissée est d'une largeur démesurée. Quant à sa robe, elle se compose d'un jupon blanc à plis épais et d'un corsage noir, relevé de quelques broderies d'or. Exécution très fine, beaucoup d'expression.

5° et 6° Chandeliers, marbre et bronze, xviii^e^ siècle. — Hauteur : 0,23. — M. Trougnou, à Tours.

Au-dessus d'un piédestal en marbre, esclaves courbés sous le poids des urnes servant de bobèches; ces deux dernières parties en bronze, très finement ciselé et doré.

7° et 8° Salières, émaux de Limoges, xvi^e^ siècle. — Hauteur : 0,077; diamètre du pied : 0,082. — Musée d'Angers.

Au pourtour : triomphe de Diane et triomphe de Vénus. Émaux de couleur, avec paillons, d'une exécution très remarquable. A l'intérieur de la coupe : bustes d'homme et de femme. Au revers : semis de fleurs de lis d'or sur fond noir. Signature : I·C·, qui s'interprètent Jean Court ou de Court.



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes, Paris

COFFRE - DRESSOIR

XXV

# COMMODE LOUIS XV

1° Commode en vernis Martin, avec ornements de bronze ciselé et doré, milieu du xviiie siècle. — Longueur par-devant : 1,27; par derrière : 1,65; hauteur : 0,88. — Préfecture d'Indre-et-Loire.

C'est seulement en 1770 que le duc de Choiseul, pour n'avoir pas voulu plier devant la du Barry, fut renversé du ministère et exilé à Chanteloup. Mais, bien avant cet événement, le château, qui datait du commencement du xviiie siècle, s'était enrichi, à diverses reprises, de magnifiques pièces d'ameublement. Les prédécesseurs du ministre n'avaient rien négligé pour en faire une demeure splendide, et il fallait la manie alors générale de sacrifier au goût du jour, pour sentir la nécessité d'introduire certains changements.

Dans tous les cas, quelle que soit l'époque de son entrée à Chanteloup, la belle commode dont la préfecture d'Indre-et-Loire a heureusement hérité appartient au milieu du xviiie siècle. Le fond du meuble se compose de panneaux laqués, imitant la manière chinoise; car nous ne croyons pas à une origine exotique, et il faut bien se rappeler que, dès le milieu du xviie siècle, des tentatives avaient été faites en ce genre dans différents ateliers parisiens. On en trouvera la preuve, pour peu qu'on le désire, dans le *Livre commode* de Pradel, publié en 1692. Au début, les frères Martin, qui ont donné leur nom à un vernis célèbre, ne se proposaient pas autre chose que d'imiter les laques de la Chine. Dans deux arrêts du Conseil, datés de 1730 et 1744, il est expressément dit que ces artistes sont autorisés à fabriquer, exclusivement à tous autres, pendant vingt ans, « toutes sortes d'ouvrages en relief de la Chine et du Japon. » D'où la conséquence que notre meuble sort très probablement de l'une des trois manufactures fondées par les Martin, faubourg Saint-Martin, faubourg Saint-Louis et rue Saint-Magloire. Mais les essais tentés ne furent pas toujours très heureux, et l'on admire principalement ici, avec juste raison, les bronzes qui servent d'encadrement. Ces derniers, d'une composition charmante, font en outre le plus grand honneur à qui les a fondus et ciselés. Par suite du rapprochement des parties traitées de différentes façons, les unes lisses, les autres

pointillées, on a obtenu des effets remarquables. Et nous ne parlons pas de la dorure, qui est absolument vierge. Tous ces bronzes, grâce au temps, ont acquis une couleur fauve qui s'harmonise avec le rouge et l'or des panneaux.

Une commode, dont les pieds et les angles sont semblables, se trouve au palais de Fontainebleau. Mais les tiroirs, également ornés de vernis imitant le laque à fond noir, sur lequel se détachent des pagodes, des animaux et des personnages en couleur, n'ont que des poignées et des entrées de serrure. Le bel encadrement signalé plus haut est absent.

2° Pendule, marbre blanc et bronze doré, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,65. — Hospice de Saumur.

Modèle élégant et peu commun. Une pendule absolument semblable, qui passait pour l'œuvre de Kinable, faisait partie de la collection Hamilton (n° 163 du catalogue), dispersée en 1882. Peut-être la nôtre a-t-elle également une origine anglaise.

3° Bouteille, porcelaine de Chine, xviii^e siècle. — Hauteur : 0,45. — Comtesse d'Imécourt.

Très belle pièce à décor brun sur fond blanc. Monstres de toutes sortes.

4° Bouteille, émail cloisonné chinois, seconde moitié du xvii^e siècle. — Hauteur : 0,48. — Comtesse d'Imécourt.

Pièce très fine d'exécution, qui rappelle le grand développement des arts sous l'empereur Khang-hi, de la dynastie des Thsing (1662-1723). Fond bleu, décor aux chrysanthèmes.



Heliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

COMMODE LOUIS XV

## XXVI

# CARTONNIER

BOIS SATINÉ ORNÉ DE BRONZES CISELÉS ET DORÉS, SECONDE MOITIÉ DU XVIII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 1,77 ; largeur : 1,01

DUC DE VALENÇAY, A VALENÇAY (INDRE)

Le genre de meuble que nous avons sous les yeux n'était pas fait pour être isolé ; un bureau le complétait, ce qui explique, en avant, la nudité du corps inférieur.

Tous les ornements sont en bronze ciselé et doré, et l'on ne saurait trop admirer la perfection avec laquelle chacun d'eux a été exécuté. Les pieds en fuseau, les consoles feuillagées des angles inférieurs, et la corniche, composée d'oves et de fers de lance, au-dessous d'une série de postes, constituent autant de chefs-d'œuvre sur lesquels nous serions heureux de pouvoir mettre un nom. Mais, à défaut de signatures et de documents authentiques, la réserve est prudente, et mieux vaut ne hasarder aucune attribution. Quoi qu'il en soit, ces bronzes sont dignes des plus grands artistes, et le meuble en son entier fait honneur à une époque qui vit, en ce genre, éclore tant de chefs-d'œuvre.

Si le bronzier est inconnu, l'ébéniste ne l'est pas ; il a gravé son nom en toutes lettres sur la tablette du corps inférieur : P. GARNIER. Ce meuble a donc été fabriqué rue Neuve-des-Petits-Champs, à Paris, où, suivant l'almanach de 1772, Pierre Garnier, qui jouissait alors d'une grande réputation, avait son atelier.

L'obligation pour les ébénistes de signer leurs œuvres ne remonte qu'au milieu du XVIII$^{e}$ siècle. Elle coïncide avec l'établissement de la communauté des « menuisiers-ébénistes », émanation de l'ancienne corporation des menuisiers-huchiers. « En vertu de l'article 36 de l'ordonnance de 1751, dit M. de Champeaux, chaque maître ébéniste était tenu d'avoir une marque particulière, la communauté ayant aussi la sienne. Les empreintes de la marque devaient être déposées au bureau, sur une nappe de plomb, et les maîtres ne pouvaient délivrer aucun ouvrage qu'ils ne l'eussent auparavant marqué, à peine de confiscation et de vingt livres d'amende. Cette prescription, assez fidèlement observée par les maîtres ébénistes de la fin du

règne de Louis XV, leur fut imposée plus rigoureusement par les règlements de 1776, et la majorité s'y conforma. » (*Le Meuble*, t. II, p. 208.)

Sur le cartonnier de Valençay on ne trouve que la marque personnelle de l'ébéniste; celle de la communauté est absente. Les cartons ont été refaits au commencement de ce siècle, lorsque ce meuble fut acquis, on ne sait où, par le prince de Bénévent.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

CARTONNIER

## XXVII

# TABLE ET TORCHÈRES

1° TABLE, bois sculpté, doré et argenté, dernières années du XVII^e siècle. — Hauteur : 0,86; largeur : 1,15; profondeur : 0,72. — Vicomte de la Villarmois, château de Montgoger.

La partie supérieure, sculptée à mi-bois, présente, sur un fond argenté, différents ornements, tels que carquois, branches de lis, de volubilis, etc. En avant : cartouche renfermant le monogramme d'un membre de la famille de Beauvau, alors propriétaire de Montgoger. Les cariatides aux angles et les guirlandes qui courent de l'une à l'autre sont un peu lourdes. On ne saurait voir dans cette œuvre aucune inspiration de Bérain ni de son école. Il est plus probable que cette table a été exécutée en Italie, ou tout au moins sur un modèle italien. Le mélange de l'or et de l'argent est une rareté; aussi les exemples qu'on en trouve sont-ils à noter.

2° et 3° TORCHÈRES, bois sculpté, doré et argenté, dernières années du XVII^e siècle. — Hauteur : 1,55. — Vicomte de la Villarmois, château de Montgoger.

Bien qu'exécutées par la même main que la table qui précède, ces deux torchères sont d'un mérite artistique supérieur. La composition en est plus sévère, et l'on admire surtout la grâce avec laquelle trois cariatides sont adossées sous l'épanouissement du plateau feuillagé qui termine chaque pièce.

4° PENDULE, marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, ornements en bronze doré, fin du XVII^e siècle. — Hauteur : 1,08. — Famille d'Ornano, à la Branchoire.

Très belle pièce, qui n'a subi aucune restauration. A la partie inférieure : un enfant jouant avec un chien; au sommet : Saturne assis sur le globe du monde. Le cadran porte la signature de : BRULEFER A PARIS.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

TABLE ET TORCHÈRES

## XXVIII

# MEUBLE LOUIS XVI

1° Canapé, bois doré et soierie de Tours, seconde moitié du xviii^e siècle. — Longueur : 2 m. — Chambre de commerce, à Tours.

2° Fauteuil, *id.* — Largeur : 0,60. — *Id.*

3° Écran, *id.* — Hauteur : 1,15 ; largeur : 0,68. — *Id.*

Ces trois pièces font partie d'un ameublement commandé par le duc de Choiseul, peu de temps après son arrivée à Chanteloup. Il se compose actuellement, outre le canapé et l'écran sous nos yeux, de huit grands fauteuils, huit petits, deux bergères et quatre chaises.

Les fûts très simples, mais très élégants, sont presque partout décorés d'entrelacs assez semblables à des postes. Ces ornements, dans les parties courbes, se combinent avec des feuilles d'acanthe. Quant aux pieds, sauf pour l'écran, ils ressemblent assez à des colonnettes cannelées et rudentées.

Sous chaque siège nous avons relevé la signature : C. Chevigny, accompagnée d'une sorte de fleur à quatre pétales. Ce nom ne figure pas, dans les *Mémoires de Hamé,* sur la liste des ébénistes employés par le Garde-Meuble. Mais il n'en mérite pas moins d'être retenu comme celui d'un homme de grand talent.

Nous connaissons, en Belgique, au château de Modave, qui appartenait au siècle dernier à la famille de Montmorency, tout un ameublement de chambre à coucher, non seulement portant la même signature, mais présentant les mêmes motifs de décoration. Enfin, au château des Cartes (commune de Sonzay, Indre-et-Loire), bâti, sous le règne de Louis XVI, par le bisaïeul du propriétaire actuel, René de la Rüe du Can, tous les fauteuils du grand salon, de forme moins élégante et presque dépourvus de sculptures, sortent également de l'atelier de Chevigny.

Dans l'ameublement de Chanteloup, la garniture, qui est en damas bicolore, vert et blanc, se fait remarquer par son bon goût et son élégance. On a tiré parti, avec beaucoup d'art, des motifs alors employés, tels que : oiseaux sur un branchage, guirlandes de fleurs et nœuds de rubans.

Le duc de Choiseul, comme la chose était naturelle, avait sans doute imposé à son tapissier de se servir de soieries fabriquées à Tours. On a pu voir à l'Exposition, dans la grande vitrine où M. Demonté avait réuni tant de beaux spécimens de l'ancienne industrie locale, les dessins alors utilisés pour la mise en cartes et le montage du métier.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FAUTEUIL, CANAPÉ ET ÉCRAN LOUIS XVI

## XXIX

# MEUBLE LOUIS XVI

1° Canapé, bois doré et tapisserie de Beauvais, époque Louis XVI. — Longueur : 1,40. — Duc de Valençay, à Valençay (Indre).

2° Fauteuil, *id.* — Largeur : 0,55. — *Id.*

L'ameublement complet, conservé au château de Valençay depuis l'époque du prince de Bénévent (1805-1838), se compose de deux canapés et de seize fauteuils.

Les fûts, qui à une grande richesse joignent une exécution parfaite, portent la signature d'un ébéniste connu, I. Lebas. Ce nom, en effet, figure sur la liste de ceux qui, en 1772, travaillèrent au charmant pavillon élevé à Luciennes ou Louveciennes, près Marly, pour M^me^ du Barry.

A côté de l'estampille du fabricant, s'en trouve une autre qui méritc également toute notre attention; car elle peut indiquer à quel illustre personnage l'ameublement a appartenu tout d'abord. Nous voulons parler d'un grand C renversé, la courbe en bas, l'ouverture en haut. Vraisemblablement c'est ici la marque du comte d'Artois, le futur Charles X. Dans les châteaux du prince, tout fut vendu, durant la Révolution, comme à Versailles et Trianon, et Talleyrand fit preuve de bon goût en recueillant à Valençay des pièces alors si dédaignées.

Le canapé, d'une forme particulièrement gracieuse, a les triangles laissés entre l'ovale allongé du dossier, les montants postérieurs et le siège, remplis, ce qui est rare, par une tapisserie. De la sorte, l'ensemble acquiert plus d'importance, se trouve mieux assis, et les différentes lignes, les unes courbes, les autres droites, se prêtent un mutuel appui. C'est la même idée qui a fait, aux angles supérieurs, ajouter une console en volute sur laquelle se poursuit la bordure perlée de l'ovale.

Grâce à la fidélité des reproductions obtenues par l'héliogravure, on peut se rendre compte, au moins en partie, des sujets figurés dans les tapisseries exécutées à Beauvais, sur les cartons de Casanova (1730-1805). Du reste, cette belle suite n'est pas unique, et il en existe une répétition au palais de Compiègne. En 1808, au moment où Napoléon songeait à préparer, non loin de Paris, une résidence pour les princes d'Espagne, de nombreuses tapisseries, parmi lesquelles se trouvaient

celles dont nous parlons, furent découvertes au Garde-Meuble. Elles n'avaient jamais été montées, et l'on juge dans quel goût les ébénistes d'alors remplirent la mission qu'on leur confia. Aussi, contrairement à ce que nous voyons ici, la tapisserie seule mérite-t-elle d'attirer les regards.

Les sujets traités par Casanova n'ont aucune liaison entre eux. Ici, un jeune homme, penché sur l'âne qui lui sert de monture, est en conversation avec une jeune fille occupée à laver son linge; là, un cavalier en voyage est accosté sur sa route par un mendiant qui semble faire partie d'un groupe, composé d'un berger et d'une bergère, assis à gauche et devisant tranquillement. Voilà pour ce qui se voit dans la gravure; quant aux sujets que la perspective n'a pas permis de reproduire, ils représentent : l'un, un chien attaché, par une faveur rose, à un arbre dont les branches laissent pendre un biniou, un chapeau et un havresac; l'autre, une rivière sur laquelle glisse un chaland bondé de marchandises, pendant qu'un berger, monté sur un âne, conduit son troupeau le long du bord.



Héliogr. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FAUTEUIL ET CANAPÉ LOUIS XVI

XXX

# CHENET

BRONZE CISELÉ ET DORÉ, ÉPOQUE LOUIS XVI

Hauteur : 0,70 ; largeur : 0,66

DUC DE VALENÇAY, A VALENÇAY

Pièce d'une importance majeure, mais n'ayant malheureusement pas conservé sa dorure première, ce qui, pour certains amateurs délicats, diminue quelque peu sa valeur.

La composition, pleine d'ampleur, est on ne peut plus harmonieuse. Sur une base, sans aucun ornement, élargie en demi-cercle au milieu, repose le chenet proprement dit, dont les pieds quadrangulaires, richement ornés sur chaque face, soutiennent une traverse décorée de rinceaux et de draperies, ainsi que d'un mascaron entre deux branches de feuillage. Au-dessus, entre deux sphères, une colonne cannelée, coupée horizontalement un peu au-dessus de sa base, supporte un trépied d'où s'échappent des flammes, et que des guirlandes de feuillages et de fruits, enroulées autour de deux têtes de béliers, rattachent à la partie inférieure.

A propos de ce chenet, qui n'est pas seul, car M. le duc de Valençay possède la paire, nous avons entendu prononcer le nom de Gouthières. Bien que l'œuvre soit digne du maître, il est peut-être téméraire d'affirmer cette attribution. Plusieurs autres artistes, à la fin du XVIII^e siècle, s'adonnaient à la confection de ce qu'on appelait alors des *feux d'appartement*. Nous connaissons, entre autres, de charmants modèles fournis par Delafosse et Colson. C'est peut-être du côté de ces habiles bronziers qu'il faut diriger les recherches.

Quoi qu'il en soit, nous sommes porté à croire que ces belles pièces, si heureusement acquises par le prince de Bénévent, proviennent de quelque château de la couronne. Bien peu de particuliers pouvaient posséder des œuvres aussi importantes.



Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes Paris.

CHENET

XXXI

# GNOMON

CUIVRE ET BRONZE, SECONDE MOITIÉ DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur : 0,83

COMTE DE BEAURECUEIL, A TOURS

Cette pièce, très importante, a certainement été exécutée à l'occasion du mariage de Henri III avec Louise de Vaudemont, vers 1574 ou 1575. Elle se compose de toute une série de gnomons, disposés de façon à indiquer l'heure dans les différentes parties du monde. Le globe, formé par la réunion de toutes les faces pentagonales et hexagonales, est supporté par Atlas, debout sur un piédestal.

Il y a une différence essentielle entre le gnomon et le cadran solaire. Le gnomon, dont les anciens se servaient pour mesurer la longueur des ombres et en déduire la hauteur du soleil, présente un style *vertical* (le grec *gnômon* signifie *style*). Dans le cadran solaire, au contraire, le style est dirigé suivant l'axe du monde, c'est-à-dire dans le plan du méridien, de façon à faire avec l'horizon un angle égal à la latitude du lieu.

Le travail, exécuté par l'ingénieur auvergnat Beautemps, est une chose absolument théorique et spéculative. L'auteur a voulu montrer la disposition des lignes qui devraient être tracées sur les gnomons destinés aux diverses parties du globe terrestre. On conçoit que cette œuvre ait exigé beaucoup de labeur et d'ingéniosité, ΔΙΑ ΠΟΝΟΥ ΚΑΙ ΕΥΦΥΑΣ (pour εὐφυΐας) et que néanmoins elle ne soit pas parfaite. ΔΙΣΚΟΛΑ ΤΑ ΚΑΛΑ. Les plus belles choses sont défectueuses! L'inventeur semble avoir voulu par cette dernière inscription, placée sur une des faces antérieures et que l'on voit dans le dessin, corriger ce que la première, gravée par derrière, avait d'un peu vaniteux.

Le piédestal est couvert d'inscriptions et de dessins. Sur la face antérieure, à l'entour d'un portrait de Henri III, on lit :

CET HOROLOGE CONSTITVE
DE HEXAGONES ET PENTAGO
NES OVTRE LES AXIOMES DES
ANCIENS ESQVELS IL EST DE
MEVRE INCO NV IVSQVES
A PRESENT A ESTE INVĒ
TE POVR HENRI III
TRES XPE ROY DE FRĀ
CE ET DE POLOGNE
LORS QVIL REGNOIT
EN TOVTTE PIETE ET
IVSTICE

*P. Beautemps de St Pourcin*
*en Alvergne Inventeur.*

Sur la face postérieure, on lit :

LE SOLEIL GOVVERNEVR DES
ASTRES LVMINEVS
PAR LEVRS SPHERES ROVLĀT NOVS
MARQVE LES ANNEES
LES SAISŌS MOYS LES IOVRS
LES HEVRES ORDONEES
DE DIEV SEVL CREATEVR DE LA
TERRE ET DES CIEVS

Sur l'un des côtés, deux branches d'olivier, se dirigeant, l'une vers la droite, l'autre vers la gauche, se détachent du monogramme H L (Henri et Louise) qui surmonte les mots SPES PVBLICA, et supportent deux couronnes, celles de France et de Pologne; deux branches de lis en sautoir encadrent une troisième couronne, celle que Henri III aura au ciel, ainsi que l'indique cette autre légende sur une banderole : MANET VLTIMA COELO.

Sur le quatrième côté : un rébus fort original, dont il serait peut-être difficile d'interpréter chaque détail, mais dont le sens général est évident, se rapporte à la joie que la France manifesta du retour de Henri III, et à l'espérance qu'elle fonda sur son mariage avec Louise de Vaudemont.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris.

GNOMON

## XXXII

# RÉGULATEURS

1° Régulateur, marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, dernières années de Louis XIV. — Hauteur : 2,15. — M. Georges Lemaître, à Tours.

Le genre de marqueterie auquel André-Charles Boulle a donné son nom paraît bien antérieur au célèbre ébéniste de Louis XIV, né seulement, on le sait, en 1642, et qui ne commença guère à être connu que dans les vingt dernières années du xvii^e siècle. On en trouve d'admirables spécimens dès le règne de Louis XIII; ce qui peut s'expliquer autrement que par certaines influences flamandes ou hollandaises. Nous savons, en effet, que le père et le grand-père d'André-Charles, portant l'un et l'autre le prénom de Pierre, non seulement pratiquaient le même art, mais encore furent successivement chargés de travailler pour le roi. Aussi y a-t-il de bonnes raisons de croire que les ouvrages indiqués plus haut leur appartiennent, conséquemment qu'ils ont en réalité le mérite de l'invention, tandis que le plus illustre membre de leur famille n'a fait, grâce à son goût souverain, que tout porter à la plus grande perfection.

Comme on pouvait s'y attendre, l'industrie, de bonne heure, s'engagea dans une voie qui promettait d'être profitable. André-Charles Boulle, bien que sa vie se soit prolongée jusqu'en 1732, est loin d'être l'auteur de tous les meubles qui lui sont attribués. Il faut se résoudre, comme dans le cas présent, à ne rien préciser; l'œuvre est belle, et, en définitive, on aurait peut-être tort d'en demander davantage.

2° Régulateur, bois de rose et bronzes ciselés, époque de la Régence. — Hauteur : 2,25. — M. le comte de Préval, à Tours.

Les marqueteries de cuivre présentaient en général un grand inconvénient : elles n'étaient pas solides; à chaque instant il fallait les réparer. Puis les essences de bois, même les plus précieuses, se trouvaient sacrifiées. Une révolution devait donc se produire à courte échéance, et c'est, croyons-nous, Charles Crescent (1685-1768) qui en prit l'initiative. La fatigue, du reste, occasionnée par la pompe et l'apparat qui avaient été si longtemps en honneur, ne laissa pas de lui venir en aide. A la mort de Louis XIV chacun voulait du nouveau, de l'imprévu. C'est alors que les

formes contournées se développèrent, que l'on tendit de plus en plus à s'écarter en toutes choses de la ligne droite. Mais si, d'un côté, il y avait évidemment quelques reproches à adresser, de l'autre, on ne pouvait trop admirer l'art avec lequel chaque partie était traitée. A aucune autre époque on ne sut si heureusement mettre en œuvre les bois les plus divers, combiner des arrangements de toutes sortes, et apporter dans l'exécution des bronzes plus de science pratique, en même temps qu'un goût plus épuré.

Le beau régulateur que nous reproduisons justifie en quelque sorte cette appréciation. Difficilement un meilleur modèle pourrait être offert aux ébénistes et aux ciseleurs. La marqueterie, comme plus tard, ne s'y trouve pas étouffée par la trop grande surabondance des bronzes. Son rôle est bien défini, et par sa simplicité elle sert grandement à faire valoir ces derniers, dont les formes, empreintes d'une certaine sévérité, bien que déjà un peu tourmentées, ne laissent rien à désirer. Ajoutons que, par une exception dont les amateurs sentiront tout le prix, aucun restaurateur n'a été appelé à accomplir son œuvre néfaste : la marqueterie est intacte, et les bronzes ont conservé leur dorure première.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

RÉGULATEURS

## XXXIII

# CARTELS LOUIS XV

1° Cartel, bronze doré, milieu du xviii^e siècle. — Hauteur : 0,85. — M. de Slade, à Tours.

Les premières pendules, celles qui remontent au xvi^e siècle, étaient généralement très petites. On les mettait sur une table, et, pour peu que la nécessité s'en fît sentir, on les changeait de place. Mais, avec le temps, tout se modifia; les dimensions se développèrent, et le xvii^e siècle arriva à posséder de véritables monuments dont le transport présentait certaines difficultés. Aussi, comme les cheminées étaient encore dépourvues de tablettes, que dans les appartements il n'existait pas de meubles propres à recevoir un fardeau encombrant et lourd, l'idée vint de créer des supports élégants, qui permettaient, tout en rendant un incontestable service, de contribuer à la décoration des parois. Jusqu'à la fin du règne de Louis XIV et même sous la Régence, les choses ne subirent pas grand changement. C'est seulement vers 1730 que l'on commença, du moins en certains cas, à supprimer tout accessoire, et à disposer les pendules de manière à être accrochées directement au mur. Plus de partie dès lors élargie à la base ; mais, autour du cadran, une ornementation habilement pondérée, dont la physionomie se rapprochait assez de ce qu'en architecture on appelle *cartouche* ou *cartel*. Aussi ce dernier nom fut-il rapidement appliqué aux nouvelles pendules, qui, du temps de M^me de Pompadour, c'est-à-dire de 1745 à 1764, atteignirent leur plus haut point d'élégance et de richesse.

Le cartel de M. de Slade est bien composé. Il se termine d'une façon gracieuse à la partie inférieure, et une branche de feuillage, à gauche, produit un excellent effet. Le goût des choses de la Chine, qui allait de pair avec le triomphe du genre rocaille, se manifeste en outre très clairement. La place d'honneur a été réservée à une sorte de mandarin tenant en main son parasol.

La pièce est marquée, à droite, en bas, d'un C couronné, que l'on a voulu interpréter par *Caffieri*. Mais d'abord, dirons-nous, de quel membre de cette famille aussi nombreuse qu'illustre veut-on qu'il soit ici question ? Est-ce de Jacques

(1678-1755), est-ce de Philippe (1714-1777), est-ce de Jean-Jacques (1725-1792), pour ne parler que des plus célèbres de ceux qui ont vécu sous Louis XV? Suivant nous, dans la lettre indiquée, il ne faut voir autre chose qu'un poinçon de contrôle. Le bagage artistique des Caffieri peut d'autant moins comprendre toutes les pièces ainsi marquées, que les inégalités les plus saillantes, tant dans le fini de l'exécution que dans le goût de la composition, existent entre elles. Ajoutons que le C couronné s'est trouvé quelquefois sur des bronzes antérieurs au XVIII^e siècle.

2° Cartel, bronze doré, milieu du XVIII^e siècle. — Hauteur : 0,83. — M^me Ernest Palustre, à Saint-Symphorien.

On ne manquera pas de remarquer quel air de famille unit les deux cartels, que nous avons placés l'un à côté de l'autre. Si le même artiste ne les a conçus et exécutés, ils datent bien du même temps et témoignent du même esprit. C'est le triomphe du genre capricieux, auquel on a donné le nom de pompadour. Toute règle en apparence est absente, les ornements ne découlent pas les uns des autres, ne s'imposent pas par leur place. Et cependant rien ne choque, et tout est harmonieux. Des guirlandes de fleurs se marient très heureusement à de vigoureux rinceaux, sur lesquels l'art du ciseleur a épuisé toute son habileté. Autour du cadran, qui fait saillie, afin d'empêcher que l'ensemble ne devînt un peu lourd, sur un fond de bois vigoureusement peint en rouge, on a jeté un élégant treillis. De même, la partie inférieure se trouve allégée par l'ouverture relativement large, qui laisse apparaître le mouvement du balancier.

Le cadran porte la signature suivante, qui est bonne à relever : CAUSARD H^GR DU ROY SUIV^T LA COUR.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XXXIII



1



2

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes. Paris

CARTELS LOUIS XV

## XXXIV

# BRAS-APPLIQUES

1° Bras-applique à trois lumières, bronze ciselé et doré, milieu du xviii^e siècle. — Hauteur : 0,61. — Couvent du Saint-Esprit, à Tours.

Très belle pièce, dans le genre rocaille en honneur au temps de M^me de Pompadour.

2° Bras-applique à deux lumières, bronze ciselé et doré, milieu du xviii^e siècle. — Hauteur : 0,48. — Comte du Petit-Thouars, au château du Petit-Thouars.

Composition plus ramassée que la précédente, accumulation d'un plus grand nombre d'ornements; le genre toutefois est le même et la date identique.

3° Bras-applique à trois lumières, bronze ciselé et doré, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,95. — M. Dutilleul, à Tours.

Sans trop craindre de se tromper, on pourrait attribuer cette pièce à Delafosse, habile dessinateur ornemaniste, dont la célébrité commença vers 1780. On trouve ici, comme dans toutes ses compositions, un vase ovoïde surmonté de têtes de satyres, un long nœud de ruban, etc.

4° Bras-applique à deux lumières, bronze ciselé et doré, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,40. — Famille d'Ornano, à la Branchoire.

Composition élégante, dans laquelle on remarque un retour au style classique. Entre les deux lumières, un vase d'où sortent des flammes; en avant, un médaillon imité des anciens camées.

5° Bras-applique à trois lumières, bronze ciselé et doré, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,53. — Famille d'Ornano, à la Branchoire.

Composition analogue à la précédente, avec plus de sévérité, ce qui indique une date un peu postérieure.

Toutes ces pièces, dont nous ne donnons qu'un spécimen, ont naturellement leur pendant.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XXXIV



1 2 3 4 5

Héliog. Dujardin

BPAS - APPLIQUES

Imp. Eudes, Paris

XXXV

# ORFÈVRERIE DU MOYEN AGE

1° Crucifix, émail champlevé de Limoges. commencement du XIIIe siècle. — Hauteur : 0,295; largeur : 0,172. — Vicomte de la Villarmois, château de Montgoger.

On sait que la cathédrale de Lucques prétend posséder une représentation du Christ, peinte par Nicodème. Les traits par lesquels elle se distingue sont : 1° la couronne royale, remplaçant la couronne d'épines habituelle; 2° une longue robe à manches, descendant jusqu'aux pieds. L'artiste auquel est due la pièce que nous reproduisons s'est évidemment inspiré de ce modèle.

La longue tunique est en émail bleu lapis, avec un cabochon turquoise au nœud de la ceinture, dont les bandes tombent en avant. Ce premier vêtement est superposé à une robe verte, pointillée de rouge, qui s'aperçoit à la partie inférieure. Les cheveux, repris au ciselet, forment des touffes qui descendent jusque sur les bras. A la couronne, des gouttelettes turquoises alternent avec des grenats. Les yeux sont également formés de gouttes d'émail turquoise. Le nimbe crucifère est à croix rouge et jaune.

Le Christ, en relief, est adossé à une croix réservée en cuivre doré et quadrillé, qui se détache sur un fond bleu lapis, semé de pierres imitées en émail, les unes rondes, les autres en losanges, nuées rouge, vert et jaune, rouge, bleu cendré et blanc. En haut, une main bénissante, émaillée blanc avec manche bleu turquoise, issant d'un nuage blanc, bleu clair et rouge. L'inscription IHS est réservée sur bleu clair.

Ce crucifix, qui est une des rares reproductions connues du *saint Voult* de Lucques, a été acheté à Toulouse à M. Mège, antiquaire. Il en est question dans les *Études de symbolique* de M. de Bastard (tome IV du *Bulletin des Comités historiques,* p. 750).

2° Croix-reliquaire, cuivre, milieu du XIIe siècle. — Hauteur : 0,27; largeur du grand bras : 0,17; largeur du petit bras : 0,107.— Musée Saint-Jean, à Angers.

Le nom de *Croix de Foulques,* sous lequel ce très curieux reliquaire a été

désigné, est parfaitement justifié par son origine. En 1158, un gentilhomme angevin, Foulques de Cleers et son fils Geoffroy fondèrent sur les bords du Loir, à proximité du château de la Roche-Foulques (canton de Tiercé), une chapelle en l'honneur de la vraie croix, dont ils possédaient une parcelle. La chapelle existe encore; mais, depuis 1791, elle a perdu sa destination religieuse. Le reliquaire fut aliéné vers 1855 par la fabrique de Soucelles, qui en avait hérité.

Il affecte, selon l'usage, la forme à double croisillon, qui est celle de la croix patriarcale. C'est, en effet, dans des reliquaires de ce genre que, à l'origine, les patriarches de Jérusalem distribuaient et envoyaient les parcelles de la vraie croix.

La plaque de cuivre qui recouvre l'âme en bois, sur la face antérieure, est ornée de filigranes, formés de deux lamelles juxtaposées et striées sur la tranche. La bordure et l'encadrement des pierres sont faits d'un simple filet granulé. La cavité contenant la vraie croix a été restaurée.

Parmi les filigranes sont semées deux améthystes, quatre pâtes de verre et six intailles antiques. Ces dernières peuvent se décrire ainsi : 1° à la partie supérieure, nicolo, personnage portant un paquet au bout d'un bâton, peut-être Mercure ou un simple voyageur; 2° au centre, nicolo, partie inférieure d'un faune appuyé sur une colonne, un pedum à la main; 3° sur le grand croisillon, à gauche, jaspe rouge, le berger Pâris; 4° *ibid.*, à droite, jaspe rouge, Mars; 5° sur la partie inférieure, chalcédoine, médecin mettant un bandage sur la cuisse d'un guerrier; 6° nicolo, deux masques adossés.

Le revers de l'objet consiste en une plaque d'argent, avec rinceaux estampés du XIV^e^ siècle.



1



2

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

ORFEVRERIE DU MOYEN-ÂGE.

## XXXVI

# ÉMAUX DU MOYEN AGE

1° Crosse, cuivre doré, émaillé par parties, travail de Limoges, xiii^e siècle. — Hauteur : 0,23; diamètre du crosseron : 0,13. — Musée de Poitiers.

La douille, le nœud et le fleuron à cinq pétales, épanoui de chaque côté du crosseron, sont seuls émaillés. Le reste est en cuivre gravé, figurant des feuilles d'eau disposées en une série de zones, que séparent des anneaux en argent niellé. Récemment nous avons vu, au trésor de l'église Sainte-Waudru, à Mons (Belgique), un pied de reliquaire reproduisant le même arrangement, qui est d'un goût remarquable et digne à tous égards des plus grands éloges.

Le ton dominant dans les émaux est le bleu lapis, puis viennent le rouge, le vert et le jaune.

2° Plaque de châsse, cuivre et émail champlevé, travail de Limoges, dernières années du xii^e siècle. — Hauteur : 0,245; largeur : 0,14. — Musée de Poitiers.

Sur une plaque de forme ellipsoïdale se détache, en fort relief, la figure assise d'un évangéliste, les pieds posés sur le scabellum, bénissant de la main droite et tenant un livre de la main gauche. Quelques gouttes d'émail seulement à la bordure supérieure du vêtement et sur le plat du livre. Tout le reste du personnage est en cuivre repoussé et ciselé. La plaque, au contraire, sur un fond en réserve, montre une série de disques émaillés bleu turquoise et bleu lapis, avec fleurons nués rouge, bleu et blanc, rouge, vert et jaune. Une bordure ondée d'émail bleu et blanc, avec points rouges, encadre le tout.

3° Petite châsse, cuivre et émail champlevé, travail de Limoges, dernières années du xii^e siècle. — Longueur : 0,135; hauteur : 0,130; profondeur : 0,60. — Musée de Poitiers.

Du côté antérieur, sur le toit ainsi que sur l'auge, un gros cabochon carré fait saillie entre deux anges en réserve. D'autres cabochons ovales sur les côtés, dans un encadrement en cuivre rapporté. Les nimbes des anges sont émaillés en bleu turquoise, tandis que le fond de la décoration est en émail bleu lapis, avec semis de roses nuées rouge, bleu turquoise et blanc. A chaque extrémité est représenté un

personnage debout, également réservé et gravé sur fond bleu lapis. En arrière, de grands losanges quadrillés, alternativement bleu turquoise et violet foncé, remplissent tout le champ.

4° Plaque de châsse, cuivre et émail champlevé, travail de Limoges, dernières années du XII<sup>e</sup> siècle. — Hauteur : 0,25; largeur : 0,08. — Musée de Poitiers.

Sur une plaque arrondie à la partie supérieure se détache, en relief, la figure de l'apôtre saint Simon, debout, un livre dans la main droite; son nom, SIMO·S, se lit à la partie supérieure. Fond bleu lapis, semé de roses nuées rouge, bleu et blanc, rouge, vert et jaune, et coupé de trois bandes bleu turquoise. Bordure semblable à celle du n° 2.

5° Pyxide, cuivre et émail champlevé, travail de Limoges, XIV<sup>e</sup> siècle. — Hauteur : 0,11; diamètre : 0,09. — Musée Saint-Jean, à Angers.

Sur la cuve : une sainte Face, encensée par des anges, monogramme du Christ et un pélican. Sur le couvercle : simplement de chaque côté, une sainte Face entre deux anges, tenant également des encensoirs. Le nimbe des saintes Faces est en forme de losange coupé par parties, alternativement rouge et bleu turquoise. Pièce très rare.

6° Pyxide, cuivre et émail champlevé, travail de Limoges, dernières années du XII<sup>e</sup> siècle. — Hauteur : 0,10; diamètre : 0,062. — M. le curé de Saint-Jean-Saint-Germain, près Loches.

La décoration se compose, entre des fleurs largement épanouies et nuées rouge, bleu turquoise et blanc, de paons, partie émaillés, partie en réserve, yeux rouges, ailes bleu lapis, aigrette blanche. On sait que le paon est le symbole de l'immortalité et de la résurrection. Pièce très rare.

7° Fragment de châsse, cuivre ciselé et doré, XIII<sup>e</sup> siècle. — Hauteur : 0,31. — M. de Farcy, à Angers.

Il s'agit ici d'une pièce qui devait être à cheval sur la crête d'une châsse. Les faces de la pyramide sont maçonnées. Travail soigné.




Héliog. Dujardin

ÉMAUX DU MOYEN-ÂGE

Imp. Eudes, Paris

## XXXVII

# IVOIRES

1° Olifant, ivoire, travail oriental, XII^e siècle. — Longueur : 0,57; diamètre à la base : 0,085. — Musée Saint-Jean, à Angers.

On ne sait pas au juste de quelle église provient cet olifant. Suivant les uns, il aurait appartenu à la cathédrale d'Angers, et ce serait lui dont parlerait un inventaire du XVIII^e siècle. Suivant d'autres, il aurait fait partie du trésor de Saint-Florent-le-Vieil. Enfin Bruneau de Tartifume, l'un des savants annalistes d'Angers, prétend qu'il se trouvait jadis à l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville.

Dans tous les cas, nous sommes très certainement en présence d'une pièce d'origine orientale, et les sujets représentés au pourtour de la partie inférieure ont trait à des scènes de chasse. On y voit, en effet, d'après l'abbé Corblet, une lionne blessée par une flèche, que trois chiens, acharnés après elle, vont mettre en pièces; mais un chasseur arrête de la main gauche un de ces animaux furieux, et se prépare à frapper la lionne du coutelas qu'il tient à la main. En avant, un jeune homme nu, assis sur un chameau caparaçonné à l'orientale, considère cette victoire et sonne l'hallali avec un olifant. Le chameau est tenu par un personnage également nu, qui est sans doute un Éthiopien. Ce triomphe des chasseurs doit effrayer tous les animaux de la forêt. Pour en exprimer l'idée, l'artiste a représenté deux animaux qui s'enfuient en foulant aux pieds des arbres, et un pauvre lièvre également plein d'effroi. Leurs queues se terminent en têtes de chiens aboyants; c'est sans doute pour faire comprendre que les chiens sont à leurs trousses. S'ils ont des ailes, c'est probablement par suite d'une fantaisie d'artiste, qui a voulu naïvement exprimer par là que la peur donne des ailes à tous les animaux de la forêt.

Cette explication de M. l'abbé Corblet paraît très vraisemblable, au moins dans l'ensemble, sinon dans les détails. Elle est conforme au caractère oriental de cet olifant, qui, après avoir servi à rassembler les chasseurs, s'est fait entendre durant des siècles dans les églises, le jour du vendredi saint, où il remplaçait la crécelle.

2° Vierge, ivoire, dernières années du xiii$^e$ siècle. — Hauteur : 0,31. — M. l'abbé Froger, au Mans.

Draperies tombant avec beaucoup de grâce. Il est dommage que cette Vierge, qui devait tenir dans la main droite un lis ou une fleur quelconque, soit mutilée.

3° Vierge, ivoire, xiv$^e$ siècle. — Hauteur : 0,115. — M. de Farcy, à Angers.

4° Revers de miroir, ivoire, xiv$^e$ siècle. — Diamètre : 0,09. — Musée Saint-Jean, à Angers.

Scène d'amour : dames et seigneurs dans un jardin.

5° Baiser de paix, ivoire, premières années du xv$^e$ siècle. — Hauteur : 0,09. Musée Saint-Jean, à Angers.

Le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean.

6° Baiser de paix, ivoire et cuivre doré, xv$^e$ siècle. — Hauteur : 0,084. — M. Michel, à Angers.

Le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean. Pièce très délicatement sculptée, dans un cadre d'orfèvrerie, également du xv$^e$ siècle.

7° Baiser de paix, ivoire, premières années du xvi$^e$ siècle. — Hauteur : 0,125. Musée Saint-Jean, à Angers.

Scène de l'Annonciation : la Vierge est debout, devant un pupitre chargé d'un livre ouvert ; au-dessus d'elle sont inscrites sur une banderole les paroles de l'ange, qui se tient, également debout, à côté de la Vierge, le bâton des messagers à la main.



1 2 3 4 5 6 7

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

IVOIRES

## XXXVIII

# STATUETTES-RELIQUAIRES

1° SAINT LÉONARD, argent, travail allemand, XVe siècle. — Hauteur : 0,17. — M. de Farcy, à Angers.

Le saint est représenté debout, tenant dans ses mains des entraves, en sa qualité de patron des prisonniers. Ces entraves, ajourées sur le devant, ont dû servir de reliquaire. Sur l'amict et les orfrois de la dalmatique, qui forme partie principale du vêtement du saint, série de branches de roses au repoussé. En avant du piédestal, inscription en gothique carrée, faisant connaître le nom du donateur :

ymago bta (*sic*) leonard
i qua dedit bertr
andus terrefeld

2° SAINT SÉBASTIEN, argent et cuivre, travail français, première moitié du XVIe siècle. — Hauteur : 0,24; largeur de la base : 0,095; profondeur de la base : 0,11. — M. Michel, à Angers.

La statue du saint, entièrement en argent, est avivée d'or à la ceinture, à la barbe, au cheveux et au nimbe. L'écusson, également en argent, aux armes de la famille de Montmorency, *d'argent à la croix de gueules cantonnée de seize aiglettes d'azur,* qui se voit sur le piédestal, était primitivement émaillé. Pour tout le reste (piédestal de forme octogone et colonne écotée, à laquelle le saint est attaché), c'est le cuivre qui a été employé.

Comme la précédente, cette statuette servait de reliquaire. La thèque, aujourd'hui vide, s'aperçoit dans la gravure, en avant des pieds du saint.

3° CHRIST A LA COLONNE, bronze doré, travail italien, XVIe siècle. — Hauteur : 0,20. — Marquise de Castellane.

Œuvre d'une exécution très remarquable, que l'on attribue, peut-être à tort, à Benvenuto Cellini, mais qui sort très certainement des mains d'un grand artiste. Le piédestal, exhaussé quelque peu récemment pour recevoir des cheveux de

M$^{gr}$ Dupanloup (mort le 11 octobre 1878), présente à sa partie antérieure un curieux verre églomisé, où figure le Christ entre la Vierge et saint Jean, mais dans l'ordre contraire aux traditions de l'iconographie religieuse, c'est-à-dire la première à gauche et le second à droite. Les autres médaillons sont : l'un, par derrière, en lapis-lazuli; les autres, en verres de couleur.

EXPOSITION DE TOURS
1890





1



2



3

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

STATUETTES _ RELIQUAIRES

## XXXIX

# OBJETS DIVERS

1° Reliquaire en forme de coutelas, argent doré, xv$^{e}$ siècle. — Longueur : 0,16. — Évêché d'Angers.

Voilà un reliquaire dont la forme n'est certainement pas commune. D'habitude on s'ingénie à rappeler la partie du corps saint offerte à la vénération, et, suivant les cas, nous avons des *chefs,* des *bras,* des *mains,* des *pieds,* des *jambes,* voire même des *genoux,* des *mâchoires* et des *côtes.* Les orfèvres ne se laissent arrêter par aueun obstacle, et tout, dans leurs mains, prend généralement un cachet d'extrême élégance. Mais ici e'est le genre de supplice infligé par le bourrcau que l'on a voulu indiquer. Comme il s'agissait d'un reliquaire destiné à une confrérie de Sainte-Catherine existant jadis au village du Pin-en-Mauges, dans le département de Maine-et-Loire, la forme adoptée fut celle du coutelas, qui remplaça la roue miraculeusement brisée.

Ce précieux reliquaire, dont le euré ignorait même l'existence, a été découvert, en 1861, au fond d'une caisse remplie des papiers de l'ancienne confrérie. Donné alors au musée en formation à l'évêché d'Angers, il excita vivement l'attention des connaisseurs. Néanmoins nous ne croyons pas qu'il ait été l'objet d'une étude sérieuse avant 1884, époque où parut dans le *Bulletin monumental* (346-353) l'article suivant : *Un reliquaire du* xv$^{e}$ *siècle,* par M$^{gr}$ X. Barbier de Montault :

« Sur une âme de bois, dit ce dernier, a été appliquée une mince feuille d'argent doré, qui est rabattue et maintenue au dos par de petits clous à tête ronde.

« La poignée se bifurque à l'extrémité, et la traverse qui tient lieu de garde, relevée d'un eôté, abaissée de l'autre, a pour tout ornement un pointillé sur ses deux faces. Quant à la lame, dont le tranchant s'arrondit, tandis que le dos s'évase, puis fait un ressaut pour atteindre la pointe, elle porte une thèque carrée, abritant, sous un verre, un ossement absolument de même forme, mais assez épais; car il a fallu ereuser le bois pour lui faire plaee. »

2° Aiguière, argent, parties dorées, milieu du xvi$^{e}$ siècle. — Hauteur : 0,22. — M. le colonel Babinet, à Poitiers.

Quand on pareourt les inventaires, on est véritablement effrayé de la quantité

de pièces en or et en argent possédées par les princes et grands seigneurs d'autrefois. Mais cette richesse mobilière ne doit pas faire illusion ; car il n'y avait là, en réalité, qu'une réserve dans laquelle on puisait à l'occasion. L'argent ne rapportant rien, vu l'absence de crédit, on préférait l'utiliser à son usage que de le laisser dormir dans des coffres. Mais une guerre venait-elle à survenir, les dressoirs étaient aussitôt dégarnis, et les objets les plus précieux sacrifiés sans pitié. C'est ce qui explique la disparition de tant de merveilles, que nous serions si heureux de posséder aujourd'hui.

La belle aiguière de M. le colonel Babinet a été sauvée d'une manière étrange. Ensevelie avec d'autres objets mobiliers sous les décombres du logis dit *de la Reine*, au château de Lusignan, durant le siège de 1569, elle n'a revu la lumière qu'en 1855, au cours de fouilles opérées sans but précis. Son état naturellement laissait à désirer, et il a fallu redresser le métal par trop aplati. Mais, en dehors de cela, la pièce est telle que le XVI$^{e}$ siècle l'avait conçue, et l'on n'a fait que reproduire la dorure dont la trace existait à l'intérieur, aussi bien que sur les ornements du pied et ceux de la panse. Très probablement, au moment de son ensevelissement, cette belle aiguière ne comptait guère plus d'une quinzaine d'années. Tous les ornements, finement exécutés, rappellent le milieu du règne de Henri II.

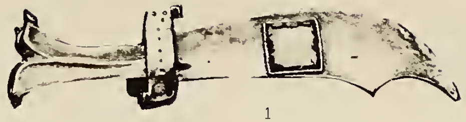
3° POT A BIÈRE, cristal de roche, monture en bronze ciselé et doré, seconde moitié du XVI$^{e}$ siècle. — Hauteur : 0,17; diamètre inférieur : 0,12. — M. Alfred Mame, à Tours.

Pièce de très grande valeur, qui semble d'origine française. En arrière du couvercle, au droit de l'anse, se dresse un écusson dont le chevronné manque de précision. Les bandes verticales, au nombre de quatre, sont relevées de figures en relief, représentant un homme debout entre deux masques de fantaisie. Quant aux cercles assez larges, en haut et en bas, ils ne se distinguent guère que par des ornements géométriques. La grande plaque ronde, en dessous, est traitée de la même manière, de sorte que, si l'on tient compte de la décoration un peu compliquée de l'anse, nous sommes certainement au temps de Charles IX.

4° HAUSSE-COL, argent repoussé, première moitié du XVII$^{e}$ siècle. — Hauteur : 0,13. — M. Bucquet, à Bléré.

Nous sommes en présence d'un hausse-col de parade. Le fer noirci ou l'acier poli, qui étaient généralement en usage, ont fait place à de l'argent repoussé. Si la garniture de velours bleu clair, sur laquelle se détachait primitivement cette belle pièce, existait encore, son effet décoratif ne laisserait rien à désirer.

Le médaillon, au centre, figure un cavalier armé de la lance, qui charge l'ennemi en fuite. Sur le sol, un fantassin est renversé. Beau mouvement, très fine exécution. Les deux plaques, à droite et à gauche, sont découpées, en sorte que rinceaux et trophées laissent apparaître entre eux un fond de cuivre jaune.



1



2



4



3

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris.

PIÈCES D'ORFÉVRERIE

XL

# AGNUS DEI

CIRE COLORIÉE, DANS UN CADRE EN ÉBÈNE, AVEC ORNEMENTS EN ARGENT

FIN DU XVIe SIÈCLE

Diamètre avec cadre : 0,16; diamètre sans cadre : 0,135

M. LEPEL-COINTET, A PARIS

Les *Agnus Dei*, fabriqués avec les restes du cierge pascal et l'huile consacrée appelée saint Chrême, sont bénits par les papes, d'abord la première année de leur pontificat, ensuite de sept ans en sept ans. La cérémonie, très solennelle, se fait le dimanche de Quasimodo. Ces agnus, remis aux cardinaux, aux évêques, et même aux simples fidèles, sont doués, dit-on, d'une grande vertu : ils préservent du vertige, du démon, de la tempête, des orages, etc. Ils affectent la forme d'un disque, et portent de chaque côté des ornements et des légendes en relief. Primitivement leur forme était celle d'un petit agneau, et la bénédiction en était faite, le samedi saint, par l'archidiacre du Latran.

L'*Agnus Dei* de M. Lepel-Cointet, — le plus beau qui soit connu, — offre, au droit, la représentation de l'Agneau pascal et les armoiries du pape consécrateur; au revers, l'Adoration des mages. L'agneau du droit est lainé blanc; son nimbe, à lobes, est or et rouge; de sa poitrine s'échappe un jet de sang, qui va tomber dans un calice; sa patte droite de devant s'appuie sur la hampe dorée de la croix; l'étendard est blanc, bordé d'un filet rouge, et chargé d'une croix ancrée rouge et liserée d'or. Entre les jambes et en arrière de l'Agneau : une ville; certainement Jérusalem. Au bas, les armoiries du pape, dont le nom se lit au revers : Grégoire XIV, de la famille des Sfondrati, qui portait : *écartelé, aux 1 et 4, d'azur à la bande bretessée et contre-bretessée d'argent, vidée d'or, accompagnée de 6 étoiles de même posées en bande, 3 et 3; aux 2 et 3, d'argent à l'arbre de sinople.* La légende du droit, en lettres alternativement rouges et bleues, est ainsi conçue : ·ECCE·A·DEI·QVI·TOLLIT·P·M· — *Ecce A(gnus) Dei qui tollit p(eccata) m(undi).*

Le revers porte cette autre légende, également en lettres rouges et bleues, et divisée en quatre parties par quatre têtes d'anges à ailes bleues et rouges (séraphins

et chérubins) : GRE · XIIII · PONT · MAX · ANNO · P · — *Gre(gorius) decimus quartus, pont(ifex) max(imus), anno p(rimo)*, sous-entendu *de son pontificat*.— Les Mages du champ sont : le premier en rouge ; le second, robe bleue et manteau rouge ; le troisième, robe verte, ceinture rouge et une sorte de manteau rouge. En arrière des Mages se distinguent trois personnages et deux chevaux. La Vierge, saint Joseph et l'enfant Jésus sont nimbés d'or ; le nimbe de l'enfant Jésus est rayonnant. L'étoile est également d'or. L'habitation simulant l'étable est à pilastres et semble une ruine antique.

Le pape qui a consacré cet agnus, le dimanche de Quasimodo 1591, — Grégoire XIV (Nicolas Sfondrate), dit le *cardinal de Crémone*, parce qu'il avait été évêque de cette ville, d'où sa famille était originaire, — fut élu le 8 décembre 1590. Il mourut le 15 octobre 1591. Ce court pontificat fut signalé par l'excommunication de Henri IV et des calvinistes, et par l'envoi aux ligueurs de secours de toute espèce.

M. Bertolotti, archiviste d'État à Mantoue, a retrouvé le nom de l'artiste qui exécuta les agnus de Grégoire XIV. C'était un orfèvre de Rome, du nom de Diomède Vanni : la trace du payement existe aux archives de l'État romain. Diomède Vanni est resté inconnu à Zani, qui, dans son *Enciclopedia artistica*, ne cite que Curzio Vanni. Curzio, qui se distingua également comme orfèvre pontifical, était le fils ou le neveu de Diomède.

L'agnus de M. Lepel-Cointet provient de la collection Stein.




Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

AGNUS DEI

XLI

# ÉMAIL DE JEAN III PÉNICAUD

FABRIQUE DE LIMOGES, SECONDE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE

Hauteur : 0,21 ; largeur : 0,16

M. DRAKE DEL CASTILLO, CHATEAU DE CANDÉ

La signature qui figure quatre fois au revers incolore de cette belle plaque est le P surmonté d'une couronne et muni, à la partie inférieure, d'une barre horizontale formant un L. Cette marque est celle de Nardon Pénicaud (*Nardon,* diminutif de *Léonard*); mais elle a été employée, sans aucune modification, par Jean I[er], Jean II et Jean III Pénicaud. Il serait donc assez difficile, sur ce simple monogramme, de déterminer celui de ces quatre artistes auquel nous devons faire honneur de la pièce que nous reproduisons.

Nous écarterons tout d'abord Nardon. Cet artiste, qui vivait dans la seconde moitié du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e], est antérieur à notre émail, dont le style accuse la seconde moitié du xvi[e] siècle. D'autre part, nous ne retrouvons ici, ni cet emploi des gouttelettes d'émail sur paillons, ni ces rehauts d'or, ni ces chairs fortement saumonnées, qui caractérisent sa manière.

Jean I[er], qui mourut en 1588, et Jean II, dont on connaît les œuvres dès 1539, et qui vécut lui aussi dans la seconde moitié du xvi[e] siècle, avaient l'habitude de travailler d'après des gravures d'Étienne Delaune, de Thomas de Leu et de divers artistes allemands et italiens. Jean III, au contraire, qui apparaît sous Henri III et sous Henri IV, faisait lui-même les dessins des émaux qu'il exécutait. L'élégance de ses figures et de ses draperies, l'éclat de son émail, sont connus, et il n'est guère possible d'attribuer à un autre qu'à lui cette Crucifixion, aussi remarquable par la beauté du dessin que par la richesse de la couleur.

Les tons qui dominent sont un bleu lapis très intense et un brun mordoré très brillant. On y trouve aussi le bleu paon et le vert. Les corps du Christ, des larrons et des chevaux, sont admirablement modelés en blanc.




Héliog. Dujardin. Imp Eudes, Paris

LA CRUCIFIXION, ÉMAIL DE PÉNICAUD III.

## XLII

# ÉMAUX ET DESSINS

1° Portrait de Jacques Sanguin, marquis de Livry, premier maître d'hôtel du roi, dessin aux trois crayons, par le roi Louis XIII (1628). — Hauteur : 0,18; largeur : 0,15. — Famille de Veye de Livry.

2° Portrait de Charles Sanguin, marquis de Livry, premier maître d'hôtel du roi, dessin aux trois crayons, par le roi Louis XIII (1636). — *Id.* — *Id.*

Le roi Louis XIII, on le sait par les mémoires du temps, aimait à se livrer à toutes sortes d'occupations. Certaines étaient même assez frivoles; par exemple, il fabriquait des étuis de cuir, des filets pour la chasse, au besoin même lardait des fricandeaux et faisait des confitures. C'est là le côté plaisant de son existence. Il savait également jouer du violon, et maniait d'une façon assez habile le crayon et le pinceau. Simon Vouet, à son retour d'Italie, en 1627, lui donna des leçons, et, grâce à l'exemple du roi, toutes les grandes dames de la cour voulurent avoir ce peintre pour professeur.

Les deux portraits que nous donnons ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais ils sont intéressants par leur origine. Depuis l'époque où ils ont été exécutés, ils ne sont pas sortis des mains de la famille de Livry.

3° Baiser de paix, émaux de couleur, fabrique de Limoges, première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. — Hauteur sans le cadre : 0,07; largeur *id.* : 0,052. — M. Borgnet, à Tours.

Vierge mère, assise sur un trône, aux côtés duquel apparaissent deux anges. Exécution très soignée. Les couleurs qui dominent sont le bleu, le violet et le jaune mordoré. Suivant toute probabilité, cette pièce appartient aux débuts de Pierre Reymond. Cadre en ivoire du temps.

4° Plaque en losange, émaux de couleur, fabrique de Limoges, xvi<sup>e</sup> siècle. — Diamètre : 0,182. — M. Lepel-Cointet, à Paris.

Très belle pièce, que l'on ne saurait attribuer à un autre émailleur qu'à Léonard Limosin. Le personnage représenté en buste est indiqué par une inscription dans le champ : IE SVIS SANSON. Couleurs douces. Modelé très soigné et très fin.

Au-dessous du personnage : armoiries de Jean de Langeac, évêque de Limoges sous François I^er^. L'écu, sommé d'une crosse, porte la devise : MARCESCIT OCIO VIRTVS. Une plaque analogue, représentant une femme avec l'inscription : IE SVIS HELENE, se voyait en 1886 à l'Exposition de Limoges; il est possible que l'une et l'autre aient fait partie d'une même décoration.

5° Crucifixion, émaux de couleur, fabrique de Limoges, dernières années du XV^e^ siècle. — Hauteur : 0,14; largeur : 0,11. — Musée Saint-Jean, à Angers.

Pièce importante, conçue dans le style de Nardon Pénicaud. Nombreuses pierreries simulées au moyen de paillons de couleur, recouverts d'émaux translucides.

6° Baiser de paix, émaux de couleur, fabrique de Limoges, fin du XV^e^ siècle. — Hauteur : 0,11; largeur : 0,08. — Baronne Dujon, à Chézelles.

*Ecce homo.* Tous les traits ont été repris et accentués; on dirait que l'émailleur a voulu conserver comme un souvenir de l'ancienne école. Pièce intéressante, mais dont nous ne saurions indiquer l'auteur.

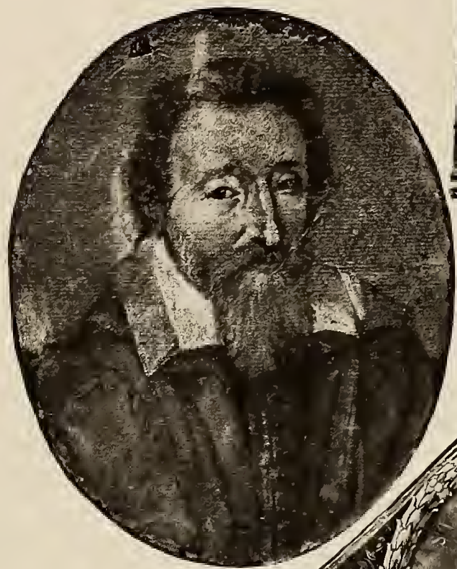
7° Plaque ovale, émaux de couleur, fabrique de Limoges, dernières années du XVII^e^ siècle. — Largeur sans cadre : 0,08. — M. de Farcy, à Angers.

Cette plaque, qui est conservée dans un cadre en bois doré du temps, est émaillée des deux côtés. Sur la face que nous reproduisons est figurée à mi-corps la reine Zénobie, ainsi que l'indique une inscription. Au revers, un Amour transperce un cœur de ses flèches; on lit au-dessus : VNE SEVLE ME BLESSE.

Bien qu'elle ne porte aucune signature, cette pièce doit être attribuée, selon toute vraisemblance, à Jacques II Laudin (1628-1698).



3



1



2



4



5



6



7

Heliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

DESSINS ET ÉMAUX DIVERS

## XLIII

# BIJOUX DIVERS

1° Bijou de vitrine, perles fines, or, pierreries, XVII$^e$ siècle. — Hauteur totale : 0,15. — M. Renard de la Ferrière, à Tours.

Femme casquée, debout sur un dauphin, tenant au-dessus de sa tête une voile déployée. Sujet commandé, pour ainsi dire, par la forme des perles baroques qu'il fallait employer. Monture en or émaillé, semis de brillants, de rubis et d'émeraudes. Socle en ébène, relevé d'ornements en or.

Ce bijou de grande valeur appartenait à Tippo-Saïb, dont le père l'avait reçu, dit-on, en cadeau d'un roi de France. A la prise de Seringapatam (1799), il tomba entre les mains d'un Français, qui le céda au grand-père du propriétaire actuel.

Sur la liste des présents du roi, de 1662 à 1782, nous n'avons pas trouvé trace de ce bijou, qui appartient à deux époques différentes. La femme, debout sur un dauphin, rappelle l'orfèvrerie du commencement du XVII$^e$ siècle, tandis que le piédestal ne saurait être antérieur à l'époque de la Régence.

2° Broche-reliquaire, camée, or et émaux, travail catalan, XVII$^e$ siècle. — Hauteur : 0,06; largeur : 0,05. — M$^{me}$ Meffre, à Tours.

Dans un cadre découpé à jour, camée figurant la Crucifixion. L'or du cadre est relevé çà et là d'émail non poli. Ce genre de bijou est particulier à la province de Catalogne. Charles Davillier, dans ses *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, a publié toute une liste d'orfèvres qui, à Barcelone, s'étaient adonnés à la fabrication des broches-reliquaires. En réalité, ces bijoux ne contenaient pas de reliques, mais comprenaient un sujet religieux comme motif principal.

3° Pendant de cou, vermeil et miniatures, style Louis XVI. — Hauteur : 0,09. — M. Péghaire, à Tours.

En face l'un de l'autre sont représentés le dauphin, fils de Louis XVI, et sa sœur, Madame Royale. Charmantes miniatures sur ivoire, dans le goût de Siccardi. La monture en vermeil, d'une grande élégance, présente deux L enlacés au-dessous d'une couronne royale.

4° BOITE D'ORFÈVRE, or et burgau, époque Louis XV. — Largeur : 0,082; hauteur : 0,61. — Mme Flandin, à Paris.

Genre rocaille; exécution très soignée. L'artiste a voulu figurer sur le couvercle une sorte de palais enchanté; à gauche, on voit une femme sur son trône, à laquelle un jeune guerrier, debout, adresse la parole.

5° BOITE D'ORFÈVRE, ors de couleur, époque Louis XV. — Largeur : 0,08; hauteur : 0,06. — Mme Flandin, à Paris.

Pièce d'une très grande richesse et du goût le plus exquis. Sur chaque face : scène empruntée à des compositions de Téniers.



2



1



3



4



5

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes. Paris

BIJOUX DIVERS

## XLIV

# BIJOUX DIVERS

1° Montre, argent, fabrication française, dernières années du xvi^e^ siècle. — Hauteur : 0,04. — Comte Lecointre, à Grandmont.

Forme octogone. Boîtier en argent, orné de petits sujets gravés et niellés. Les deux principaux, au centre, de chaque côté, tirés du roman d'Héliodore, *les Éthiopiques :* 1° Chariclée, prête à frapper Théagène, condamné à périr, que maintient la reine d'Éthiopie (voir la planche); 2° Théagène, victorieux dans les jeux du cirque, couronné par un génie ailé, auprès de Chariclée, encore armée du glaive qui a failli le frapper. Au pourtour, des figures de fantaisie et des personnages mythologiques, tels que Léda et le cygne. Le cadran est un simple cercle d'argent, portant les heures, appliqué sur une plaque de cuivre doré, représentant des figures de fantaisie au-dessus de riches et gracieuses arabesques. Sur une autre plaque, à l'intérieur, qui est en argent doré, on lit : *Charles Peyras, à Blois.*

L'histoire de Théagène et de Chariclée était très à la mode à la fin du xvi^e siècle et au commencement du xvii^e. On la trouve reproduite en peinture dans un grand nombre d'édifices, notamment au château de Cheverny, près Blois. Alexandre Hardy, poète médiocre, qui vivait sous Louis XIII, n'a pas publié moins de huit poèmes dramatiques, tirés des *chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée.*

Charles Peyras était horloger à Blois à la fin du xvi^e siècle et au commencement du xvii^e. Un registre des baptêmes protestants de cette ville, de 1598 à 1622, contient, sous les dates des 18 juin 1601, 4 février 1603 et 7 février 1604, les actes de baptême de Jacques, Daniel et Salomon Peyras, fils de Charles Peyras, marchand horloger, et de Marie Carolier.

2° Étui a cire, or émaillé, époque Louis XVI. — Longueur : 0,11. — M^me^ Flandin, à Paris.

Cet étui, qui ne porte pas d'armoiries à la partie inférieure, n'a jamais servi. Décoration du goût le plus exquis. Petits médaillons en grisaille, se détachant sur un fond rose tendre.

3° Bague, camée antique, monté en or. — Diamètre : 0,03. — Mme Meffre, à Tours.

Le camée, très fin, représente la muse Polymnie méditant, appuyée sur une colonne.

4° Montre et chatelaine, or, jaspe et diamants, xviiie siècle. — Longueur : 0,15. — M. Péghaire, à Tours.

Très précieux bijou. Sur un fond de jaspe sanguin, se détachent des ornements en diamants et en émeraudes. Cadran signé : *Delisle et fres Moricand.*

5° Bague, or et émail, style Renaissance. — M. Péghaire, à Tours.

Exécution très soignée. Saphir jaune au chaton.

6° Étui en forme de jambe, prisme d'émeraude, xviiie siècle. — Hauteur : 0,09. — M. Gaëtan Desaché, à Tours.

7° Montre, or et émail, époque Louis XVI. — Diamètre : 0,04. — Mme Pergeline, à Nantes.

8° Boite d'orfèvre, or, agate et diamants, xviiie siècle. — Largeur : 0,075. — Mme Flandin, à Paris.

9° Boite d'orfèvre, or et émail, époque Louis XVI. — Mme Flandin, à Paris.

Les sujets, empruntés à des scènes galantes, sont remarquablement exécutés.

10° Étui de tablettes, or et miniatures, époque Louis XVI. — Hauteur : 0,085; largeur : 0,055. — Marquise de Lussac, château de Comacre.

On donnait, au xviiie siècle, le nom de *tablette*, *étui de tablettes* ou *souvenir*, à une sorte d'étui plat, renfermant un crayon et des tablettes en ivoire pour écrire. Vers le haut, on lit toujours, en lettres découpées à jour : d'un côté, *Souvenir;* de l'autre, *D'amitié*.

L'étui de tablettes possédé par Mme de Lussac présente, sur chacune de ses faces, une charmante miniature sur ivoire, dont le sujet rappelle certaines peintures de Fragonard. En outre, l'un des côtés, glissant dans une rainure, laisse apercevoir le portrait en miniature de celui qui, sans doute, en avait fait le cadeau.

EXPOSITION DE TOURS
1890

PL. XLIV




Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

BIJOUX DIVERS

## XLV

# CINQUE-DEA

ACIER GRAVÉ ET DORÉ, TRAVAIL ITALIEN

DERNIÈRES ANNÉES DU XV^e SIÈCLE OU PREMIÈRES DU XVI^e

Longueur totale : 0,72; longueur de la partie dorée : 0,16· longueur des inscriptions : 0,22

BARON DE RENTY, AU PETIT-BOIS

L'habitude a prévalu, malgré les protestations des spécialistes, de désigner sous le nom de *langues de bœuf* les armes analogues à celle que nous reproduisons. Nous lui donnerons son nom exact, qui est *cinque-dea*[1]. Les épées courtes, larges de cinq doigts à la naissance de la lame, ont toujours été désignées ainsi, en Italie, jusqu'au XVIII^e siècle. La véritable *langue de bœuf* est une arme toute différente.

La cinque-dea de M. de Renty est une pièce magnifique, digne de celui pour qui elle a été faite, et qui n'est autre que le célèbre François II de Gonzague, marquis de Mantoue, né en 1466, mort en 1519. On sait que ce personnage, après avoir combattu contre nous à Fornoue en 1495, reçut de Louis XII, en 1503, le commandement des troupes françaises en Italie.

La décoration comprend divers sujets. D'un côté : 1° un guerrier cueillant des fruits à un arbre, vraisemblablement Hercule cueillant des pommes dans le jardin des Hespérides, après avoir tué le dragon qui en défendait l'entrée; 2° Hercule revêtu de la peau du lion de Némée, et tenant le bâton noueux à la main; 3° armoiries de François II de Gonzague : *d'argent à une croix pattée de gueules, cantonnée de 4 aigles de sable membrées et becquées de gueules,* qui est de Mantoue; sur le tout, *écartelé, aux 1 et 4 de gueules au lion d'or, aux 2 et 3 d'or à 3 fasces de sable*, qui est de Lombardie-Gonzague; 4° le soleil brillant dans le ciel, au-dessus d'un homme endormi à terre. Ce motif dérive certainement de l'une des devises des Gonzague, où un soleil et un globe figuraient avec la légende : *Nec retrogradior nec devio.* De l'autre côté : 1° une biche, debout, fixant le soleil, l'une de ses pattes posée sur l'extrémité d'une longue banderole, où se lit : BIDER CRAF (pour

[1] *Cinque,* cinq; *dea* pour *dita,* doigts.

CRAFT), dont le sens, suivant Equicola dans ses *Commentari della Istoria di Mantova*, publiés en 1521, correspondrait à l'ancien italien *Contro possanza;* en français, *Contre puissance*. Cette devise, que l'on voit déjà employée, en 1397, par François I^er^ de Gonzague, est un ressouvenir de la lutte des Guelfes et des Gibelins. Le seigneur de Mantoue, qui figurait parmi les derniers, avait voulu opposer puissance à puissance, au moins dans sa devise, et, par l'adoption de la langue allemande, se montrer implacable adversaire de Rome. Son descendant, François II, fit de même, et, dès l'année 1484, nous le retrouvons reprenant sur ses sceaux et ses monnaies la biche avec la devise : *Bider craft*. 2° Une sorte de grand panier d'osier, à base arrondie, qui semble plein de fruits, et porte la légende : CHAVTIVS (pour CAVTIVS). 3° Un homme, de grande taille, debout, tenant un bâton de commandement à la main, et un autre, plus petit, un genou en terre, semblant faire au premier une opération au flanc. 4° Deux jeunes gens nus : l'un, tenant les bras levés, une corne d'abondance à la main; l'autre, semblant se servir d'un crible.

On a pu remarquer le peu de correction des deux légendes accompagnant les décorations que nous venons de décrire. Les inscriptions proprement dites, qui se lisent sur la lame et autour de la poignée, laissent encore plus à désirer. Sur la lame, d'un côté : OMINES (pour *omne*) SOLVM FORTI PATRIA EST; de l'autre : ANIMVS TELO PRESTANCIOR OMINI (pour *omni*). Sur la poignée : NVNQVAM POTEST NON ESSE VIRTVTI LOCOS (pour *locus*).

Nous ne croyons pas qu'il soit possible d'hésiter sur le nom de l'artiste qui a exécuté cette cinque-dea. Il existait à Ferrare, à la fin du xv^e^ siècle et au commencement du xvi^e^, un atelier dirigé par un nommé Ercole Fedeli, dont on connaît environ trente-cinq œuvres : le style de ces pièces est le même que celui de la dague qui nous occupe. Ercole Fedeli, primitivement juif, porta d'abord le prénom de Salomone; à l'occasion de sa conversion, il le changea en celui d'Ercole. C'est lui que M. Yriarte a étudié, en 1888, dans la *Gazette archéologique*, où il l'a confondu avec un orfèvre romain, maître Hercule de Pesaro, dont le nom avait été rencontré dans un registre du Vatican par M. Eug. Müntz. Ercole Fedeli travailla pour les Borgia, pour les d'Este et les Gonzague. On retrouve, aux archives de Mantoue, des lettres de lui adressées à Isabelle d'Este, femme de François II de Gonzague. Il existe également des dessins originaux de sa main au musée de Berlin. On peut consulter sur cet artiste, outre l'article de M. Yriarte, l'*Illustrazione della real galleria d'arme di Torino*, d'Angelucci, qui a paru il y a seulement quelques semaines.

A la suite de l'Exposition, cette cinque-dea a été achetée, grâce à nous, par le musée du Louvre, où l'on s'occupe en ce moment de réunir une collection d'armes historiques.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

CINQUE-DEA

## XLVI

# FAIENCES DIVERSES

1° Pot de pharmacie, faïence de Caffagiolo, xvi^e siècle. — Hauteur : 0,30. — M. Laperche, à Saint-Cyr.

Forme ovoïde, pied bas, col court. Sur la partie antérieure, *les Pèlerins d'Emmaüs,* dans une couronne de feuillages. Près du col, banderole horizontale, portant ces mots : *Dia calamentum Nicolai,* c'est-à-dire : remède à base de menthe, inventé par Nicolas. La partie postérieure, divisée en trois zones, présente différents motifs de décoration, obtenus principalement au moyen du vert foncé et du jaune orangé.

2° Potiche, faïence de Nevers, seconde moitié du xvii^e siècle. — Hauteur : 0,22. — M. Petit de Vauzelles, à Saint-Symphorien.

Cylindre à panse sphérique sur pied bas, destiné à recevoir un couvercle. La décoration, dans le goût persan, se compose de fleurs, telles que tulipes et œillets, de branches d'arbres et d'oiseaux, se détachant en blanc, bleu et vert, sur fond jaune orangé. Pièce rare, d'une exécution irréprochable.

3° Sphinx, faïence de Tours, xviii^e siècle. — Hauteur : 0,15. — Musée de la société archéologique.

Deux pièces, signées : DUPONT 1797, et reproduisant : l'une, les traits du roi Louis XVI; l'autre, ceux de la reine Marie-Antoinette.

4° Soupière et son plateau, faïence de Marseille, xviii^e siècle. — Largeur : 0,46 et 0,35. — M. Scoumanne, à Tours.

Magnifique pièce, dans le goût de Saxe, portant la marque d'Honoré Savy. Les anses sont formées par deux têtes de sanglier, et à la partie supérieure du couvercle fait saillie l'avant-train d'une biche. Bouquets de fleurs, où dominent les roses et les tulipes. Grande douceur de coloris, exécution très soignée.

5° Gourde aplatie, faïence de Nevers, première moitié du xvii^e siècle. — Hauteur : 0,35. — Comte de Chabrol.

Anses formées par deux têtes de bélier en relief, avec pendentifs de fruits et de fleurs. Sur l'une des faces, scène de chasse : un cerf, harcelé par des chiens et

poursuivi par un cavalier, la lance au poing, se voit arrêté dans sa course par un second chasseur, à pied, armé d'une dague, qui lui barre le passage. De l'autre côté, trois bacchants et une bacchante se reposent à l'ombre d'un arbre. Près de la dernière, un enfant endormi. Toute cette décoration est finement touchée. Sauf le manganèse, qui sert à modeler les chairs des personnages, et se retrouve dans les cornes des béliers et même ailleurs, les autres couleurs, telles que le vert, le jaune et le bleu, sont employées avec discrétion.

6° Gourde aplatie, faïence de Nevers, seconde moitié du XVII^e siècle. — Hauteur : 0,27. — M^me Blanchot, à Loches.

Fond bleu lapis, obtenu par le trempage. Décor blanc, jaune clair et jaune orangé. Sur les faces, bouquets de narcisses, d'œillets et de tulipes. Feuillages et oiseaux sur le col et au-dessous des anses.



1

2

3

3

5

6

4

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FAIENCES DIVERSES

## XLVII

# FAIENCES DIVERSES

1° Grand plat, faïence de Rouen, commencement du xviii^e siècle. — Diamètre : 0,53. — Musée de Vendôme.

Décor bleu. Sur le marli, lambrequins alternant avec des vases de fleurs. Au centre, dans un encadrement multilobé, deux écus accolés, timbrés d'une couronne de marquis et soutenus par des lions. Celui de gauche, *de gueules au lion d'argent*, appartient à la famille de Sabran; celui de droite, *d'azur, au croissant d'argent, au chef cousu de gueules, chargé de trois étoiles d'or,* à la famille de Jassand. Pièce d'une très remarquable exécution, sortie probablement des ateliers de Brument.

2° Grand plat, faïence de Rouen, commencement du xviii^e siècle. — Diamètre : 0,55. — M^me Chauveau, à Tours.

Décor bleu. Sur le marli alternent deux variétés de lambrequins, l'un et l'autre également riches. Des oiseaux voltigent entre eux. Au centre, répétition d'ornements à peu près semblables, se dirigeant en sens opposé et séparés par des glands.

3° Assiette, faïence de Lille, xviii^e siècle. — Diamètre : 0,22. — M. Rutard, à Amboise.

Décor bleu, dans le goût de Rouen. Émail superbe.

4° Plat, faïence de Lille, xviii^e siècle. — Diamètre : 0,33. — M. Verdun, à Chinon.

Décor bleu à lambrequins, imitation de Rouen.

5° Grand plateau de milieu de table, faïence de Moustiers, milieu du xviii^e siècle. — Largeur : 0,55. — M. Briant, à Braye.

Pans contournés, décor en camaïeu bleu. Au pourtour, grotesques, d'après Bérain. Le médaillon central représente, dans un paysage finement touché, Diane au repos. En bas, surmontées d'une couronne ducale et se détachant sur un manteau de pair de France, armoiries de Louis-François-Armand, maréchal de Richelieu, accolées à celles de sa seconde femme, Élisabeth-Sophie de Lorraine-Guise. Pièce à tous les points de vue remarquable, sortie des ateliers de Pierre Clérissy, neveu

du premier céramiste de ce nom, qui dirigea la fabrique de Moustiers, de 1728 à 1745.

6° Grand plat, faïence de Nevers, seconde moitié du xvii^e siècle. — Diamètre : 0,47. — M. Léon Palustre.

Décor bleu, sorte de compromis entre le goût chinois et le goût franco-nivernais. Branches de cerisiers, fleurs et oiseaux, semés dans le champ un peu au hasard.

7° Grand plat, faïence de Nevers, seconde moitié du xvii^e siècle. — Diamètre : 0,52. — M. Bienvenu, à Tours.

Scène de bergerie, exécutée en camaïeu bleu; excellent type du goût franco-nivernais presque à ses débuts. Ton général très pâle.



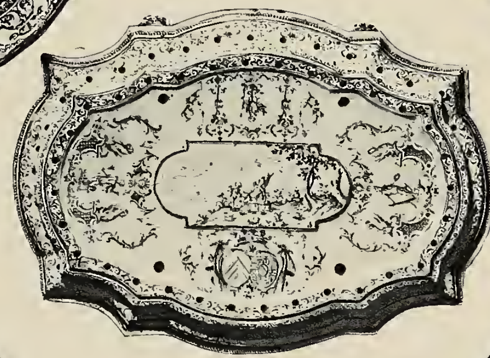
1



3



2



5



6



4



7

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FAIENCES DIVERSES

## XLVIII

# FAIENCES ET PORCELAINES

1° Grand plat, faïence de Nevers, seconde moitié du xvii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,52. — M$^{me}$ Hallez, à Tours.

Scènes chinoises sur le fond et sur le bord. Décor où le manganèse tient à peu près autant de place que le bleu. Excellent spécimen de la deuxième époque.

2° Assiette, faïence de Lille, xviii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,25. — M. Rutard, à Amboise.

Décor polychrome, où le vert domine; grande franchise d'exécution.

3° Assiette, faïence de Sinceny, xviii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,24. — M. Rutard, à Amboise.

Décor polychrome, imitation de Rouen. Plusieurs parties en jaune clair, d'autres en rouge foncé ou en vert.

4° Plat, porcelaine de Chine, premières années du xviii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,31. — M. Boullay, à Saint-Symphorien.

Décor fait sur commande, à l'occasion d'un congrès. Au centre, armoiries de la ville d'Amsterdam : *de gueules au pal de sable chargé de trois flanchis d'argent.* Toutes les villes et provinces de Hollande étaient ainsi figurées.

5° Plat, porcelaine de Chine, premières années du xviii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,34. — M. Boullay, à Saint-Symphorien.

Pièce faisant partie de la même série que le numéro précédent. Les armoiries figurées au centre : *d'or au lion de gueules,* sont celles de la province de Hollande, qui s'étendait de l'embouchure du Zuiderzée à la Meuse, entre la mer du Nord et l'évêché d'Utrecht.

6° Soucoupe, faïence de Rouen, dernières années du xvii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,135. — M$^{me}$ Chauveau, à Tours.

Décor bleu et rouille; genre rayonnant.

7° Soucoupe, faïence de Rouen, premières années du xviii$^{e}$ siècle. — Diamètre : 0,135. — M$^{me}$ Chauveau, à Tours.

Décor polychrome. Ton général très doux.

8° Plateau à huit pans, faïence de Rouen, milieu du xviii<sup>e</sup> siècle. — Largeur : 0,46. — M. Faye, à Tours.

Décor polychrome; scènes chinoises, interprétées à la manière de Guillebaud.

9° Assiette, faïence de Haguenau, xviii<sup>e</sup> siècle. — Diamètre : 0,24. — M<sup>me</sup> Chauveau, à Tours.

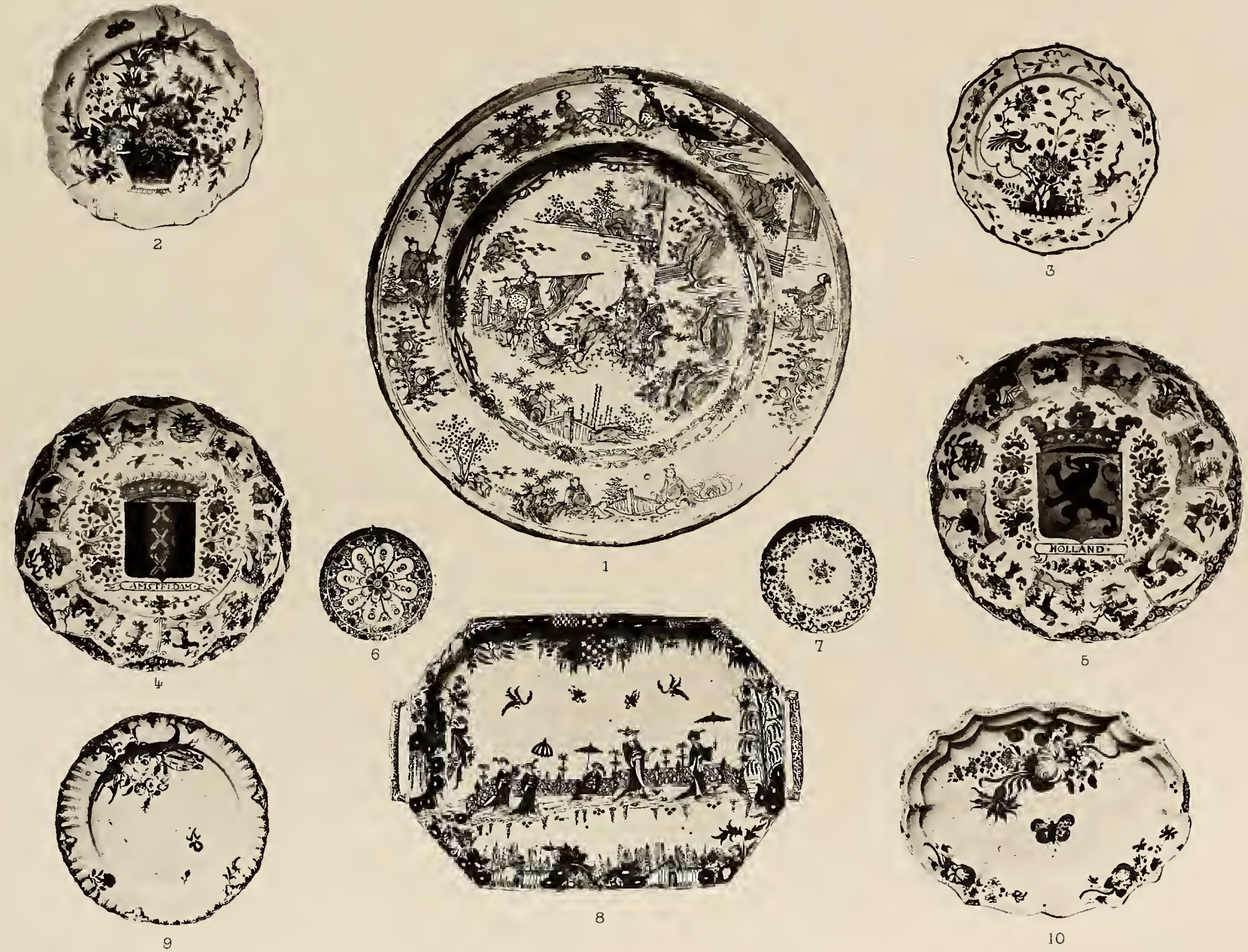
Exécution très soignée, fleurs au naturel, bordure dorée.

10° Plat, faïence de Samadet, xviii<sup>e</sup> siècle. — Largeur : 0,32. — M. Rutard, à Amboise.

Bords contournés, fleurs au naturel, couleurs épaisses.

EXPOSITION DE TOURS
1890






Heliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris.

FAÏENCES ET PORCELAINES

## XLIX

# OBJETS DIVERS

1° L'Amour vainqueur, groupe en « biscuit de terre de pipe », fabrique de Lunéville, xviii[e] siècle. — Hauteur : 0,30. — M[me] Blanchot, à Loches.

Jolie composition, qui pourrait, sans trop de difficultés, être attribuée au Flamand Paul-Louis Cyflé. Le piédestal en bronze doré, genre rocaille, appartient au même temps.

2° Gueux et Gueuse, ivoire, xvii[e] siècle. — Hauteur : 0,17. — M. Faucheux, à Tours.

Ces deux statuettes, très finement traitées, rappellent des sujets mis à la mode par Callot, mort, on le sait, en 1635.

3° Aiguière, verre émaillé, fin du xv[e] siècle. — Hauteur : 0,26. — M. le comte de Monteynard, à Chézelles.

Superbe pièce en verre bleu, obtenu au moyen du safre ou oxyde de cobalt. Sur le pied, la panse et le col, décor papelonné en émail blanc, rouge et vert, sur fond d'or. Travail vénitien.

4° Deux vases a parfums, porcelaine de Sèvres, fin du règne de Louis XV. — Hauteur : 0,20. — M[me] la marquise de Quinemont.

Suivant la tradition, ces vases et deux autres semblables, qui sont dans les mêmes mains, auraient été faits pour M[me] du Barry. Le décor, très simple, se compose de roses au naturel, dans un médaillon en réserve, qui tranche par sa blancheur avec le vert général du fond. Monture en bronze finement ciselé et doré.

5° Boite a poudre, ivoire, xvii[e] siècle. — Hauteur : 0,17 ; diamètre : 0,15. — M[me] la baronne de Champchevrier, à Cléré.

Au pourtour, d'un côté, Amphitrite portée sur un dauphin ; de l'autre, une femme nue, soulevée par deux tritons. Entre ces scènes principales, tritons des deux sexes se livrant aux plus joyeux ébats. Sur le couvercle, femme à moitié couchée, jouant avec des enfants ; à l'intérieur, triton étreignant une femme qu'il porte en croupe.

Le groupe placé sur le couvercle n'appartient pas seulement à un autre ordre

d'idées que le reste; il est encore très inférieur comme exécution et visiblement le résultat d'une restauration.

6° Vidrecome, verre émaillé, travail allemand, xvii^e siècle. — Hauteur : 0,28. — M. Alfred Mame, à Tours.

Le vrai nom de ce grand bol est *wilkom*, verre de bienvenue; mais, en France, nous avons pris l'habitude d'écrire *vidrecome*, dont le sens est bien différent, puisqu'il implique une idée de retour à la première place, après avoir passé de main en main autour de la table. Au pourtour, comme décor, armoiries du Saint-Empire romain et de ses dépendances, chacune d'elles expliquée par une inscription. En outre, on lit à la bordure supérieure le nom de Hans-George Sömer, qui doit être celui du fabricant, et, en bas, la date de 1670.

7° Pot a eau, porcelaine de Limoges, seconde moitié du xviii^e siècle. — Hauteur : 0,23. — M^me Palustre, à Saint-Symphorien.

Décor d'une grande élégance, composé de guirlandes de fleurs au naturel, de brindilles d'or, de nœuds de ruban rose et d'un médaillon en camaïeu de même couleur, représentant des enfants jouant sur le bord de l'eau. La marque C. D., qui a été employée à Limoges de 1773 à 1784, ne laisse aucun doute sur la provenance non plus que sur la date.

8° Cruche, grès de Creussen (Bavière), xvii^e siècle. — Hauteur : 0,17. — M. Alfred Mame.

L'emploi de la dorure et d'émaux polychromes donne à ce genre de grès un aspect moins sévère. Au pourtour, le Christ et les douze apôtres.

9° Pot a eau, faïence de Moustiers, xviii^e siècle. — Hauteur : 0,20. — M. Paul Villemin, à Tours.

Décor bleu, genre Bérain. En avant, surmontées d'une couronne ducale, armoiries de Louis-François-Armand, maréchal de Richelieu, accolées à celles de sa seconde femme, Élisabeth-Sophie de Lorraine-Guise.

10° Vase en forme d'urne, émail de Limoges, xvi^e siècle. — Hauteur : 0,27; diamètre, 0,15. — Musée de Poitiers.

Ornements dans le goût de Jean d'Udine, se détachant en or sur fond noir. La personnalité du possesseur semble indiquée par des fleurs de lis qui alternent avec des cœurs enflammés à la base. Exécution très soignée.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes. Paris.

OBJETS DIVERS

L

# TERRES ÉMAILLÉES D'AVISSEAU PÈRE

Nous n'avons pas ici à refaire la biographie de Charles Avisseau, le célèbre « potier » de Tours, mort le 10 février 1861, à l'âge de soixante-cinq ans. Tout le monde sait qu'après vingt années d'efforts, il parvint à retrouver certain secret de Bernard Palissy, à ressusciter un genre depuis longtemps perdu, sans cesser cependant, dans une large mesure, de faire œuvre personnelle. Et comment en eût-il été autrement, avec un artiste qui ne moule pas les reptiles et les poissons de ses compositions rustiques, mais les modèle et les cisèle?

La période brillante de Charles Avisseau, celle où chaque jour est marqué par un progrès, s'étend de 1845 à 1855. Ainsi qu'on pouvait le constater, grâce aux pièces exposées, il devient de plus en plus alors maître de son émail, qui acquiert un éclat et une vigueur extraordinaires. Sans doute le procédé est toujours le même, et sur une première couverte à base de plomb, avec légère addition d'étain, se trouve étendu un enduit coloré au moyen d'oxydes métalliques; mais dans l'application règne une certaine timidité, la pâte n'est pas toujours suffisamment voilée, quelques tons manquent de franchise, et il faudra se livrer à bien des essais, à bien des tâtonnements, avant d'acquérir le tour de main, de saisir le degré de cuisson qui donneront à chaque pièce leur valeur véritable.

1° Grand plat a poisson, 1848. — Longueur : 0,69; largeur : 0,37. — M. Paul Briand, à Tours.

Au fond, un brochet, une perche et une truite, évidemment destinés à être cuits au court-bouillon, si l'on en juge par la branche de laurier, le thym et les carottes, qui débordent à moitié sur le marli. Un couteau à manche formé d'un pied de biche, négligemment mêlé au reste, porte sur sa lame le monogramme du maître, un A et un V enlacés.

Les poissons sont d'une grande perfection; mais le fond, entièrement repiqué là où ne se montrent pas des ornements feuillagés, manque de simplicité.

2° Grand bassin rustique, 1850. — Longueur : 0,72; largeur : 0,57. — Baron de Renty, au Petit-Bois.

Cette belle pièce, qui devait être offerte au comte de Chambord par les légitimistes réunis à Wiesbaden, en 1850, ne put malheureusement pas recevoir sa

destination, faute d'avoir été prête à temps; aussi passa-t-elle peu après entre les mains du vicomte de Courtcilles, oncle du propriétaire actuel. Sur le marli, entre deux branches de lis, l'écusson de France et celui de Modène, sommés d'une couronne royale, rappellent la circonstance dont nous venons de parler. En outre, l'artiste, non content d'apposer à droite le monogramme habituel, a tracé en bas son nom en toutes lettres : *Avisseau*, 1850.

Il est assez difficile de décrire le fouillis de plantes marécageuses qui composent le fond de la décoration. Elles entourent, au centre, une rivière d'où émerge à moitié une truite. Puis çà et là se voient, sans compter de nombreux coquillages empruntés aux falunières de Touraine, un second poisson, une écrevisse, un lézard, une grenouille, une libellule et différents autres insectes.

Les progrès accomplis par Avisseau sont ici très notables, et il ne lui reste plus, d'une part, qu'à rendre son émail moins sourd en lui donnant plus de transparence; de l'autre, qu'a se tenir en garde contre une tendance à multiplier les détails, à rechercher les tours de force. La fragilité de certaines plantes effraye, et l'on voudrait que l'artiste les eût moins éloignées du sol.

3° Grand plat a poissons. — Longueur : 0,62; largeur : 0,44. — Marquis de Bryas, à Tours.

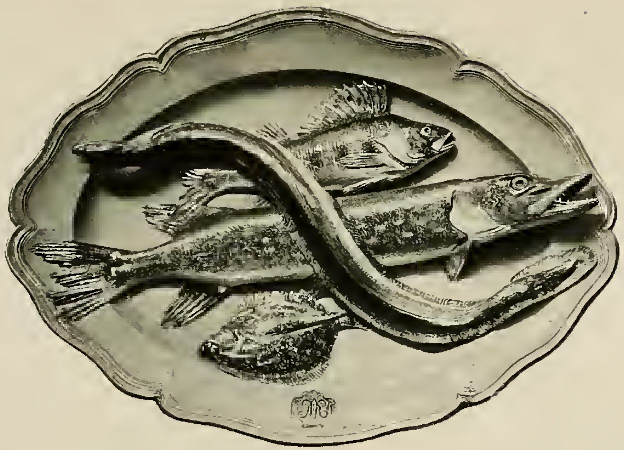
Nous ne connaissons pas la date de ce plat, qui doit avoir été exécuté vers 1854 ou 1855. Les défauts signalés tout à l'heure ont en effet disparu, et Avisseau est devenu plus simple dans sa manière de composer, en même temps qu'il perfectionnait son émail. Ainsi le fond, d'une couleur ambrée uniforme, et dépourvu d'ornements, fait valoir d'une manière étonnante des poissons disposés avec art. Ceux-ci, au nombre de quatre, une perche, un brochet, une plie, une anguille, admirablement modelés, ont des vigueurs de tons extraordinaires. On dirait en particulier que l'anguille sort de l'eau, qu'elle est encore humide, tant l'émail a de franchise dans sa transparence.

4° Grand bassin rustique, 1855. — Longueur : 0,65 ; largeur : 0,54. — Marquis de Bryas.

Mêmes remarques que pour le précédent. Avisseau, en 1855, était arrivé à l'apogée de son talent, et l'on n'avait plus de progrès à lui demander. Désormais il ne se laisse plus aller à diminuer l'effet général par excès de richesse et manie d'entassement. Tout est bien choisi, et tout est à sa place. L'artiste, épurant son goût, ne cherche plus à étonner ; il lui suffit d'exciter l'admiration. Et de fait, c'est bien là le sentiment qu'on éprouve devant une œuvre si parfaite. Le fond du bassin, garni, mais non encombré, de plantes diverses, laisse apparaître un magnifique serpent en arrêt sur une grenouille. Un seul lézard se glisse entre les coquillages peu nombreux du marli. Enfin l'émail, partout superbe, enchante le regard ; on se plaît à considérer ses tons francs et naturels.

EXPOSITION DE TOURS
1890

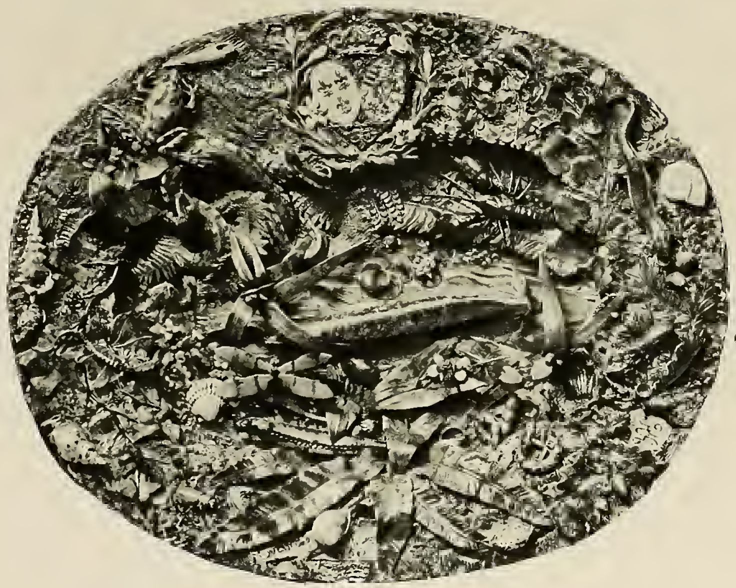
PL. L



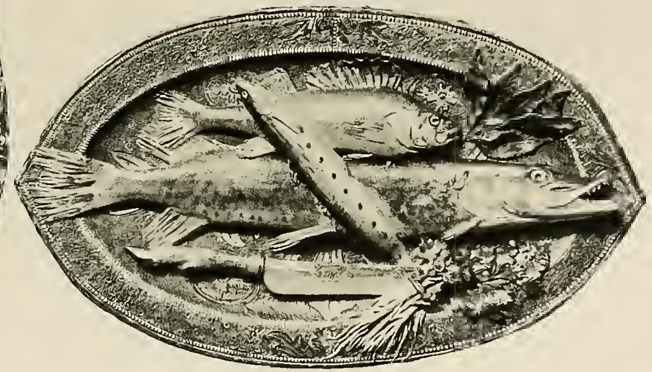
3



4



2



1

Heliog. Dujardin

Imp Eudes Paris

TERRES ÉMAILLÉES D'AVISSEAU PÈRE

## LI

# BASSINS RUSTIQUES ET FAIENCES DIVERSES

1° GRAND BASSIN RUSTIQUE, 1854. — Longueur : 0,61 ; largeur : 0,47. — M. Faucheux, à Tours.

Très belle pièce, qui confirme ce que nous avons dit à propos de la planche précédente. Avisseau, marchant, pour ainsi dire, à pas de géants, en quelques années était arrivé à triompher des dernières difficultés, et ses œuvres ne laissaient plus rien à désirer. Il savait composer aussi bien que revêtir plantes et animaux de l'émail le plus vif et le plus transparent.

Si l'héliogravure, avec son ton sourd et uniforme, ne permet pas de constater le second résultat, en revanche, par son exactitude, elle fait mieux que tout autre procédé juger du premier. La truite qui remonte le cours d'eau alimenté par une source puissante, forme comme un point central autour duquel sont habilement disposés, d'abord une tortue et une écrevisse, puis un lézard, un limaçon, un serpent et de nombreux coquillages. Le marli par sa décoration autant que par son relèvement présente réellement l'aspect d'une berge continue. Les plantes marécageuses y font place aux fougères, aux branches de chêne, à des débris de bois mort. C'est un monde en miniature, avec toutes les variétés qu'entraînent des accidents de terrain.

2° PETIT BASSIN RUSTIQUE, 1853. — Longueur : 0,10. — M^me^ Ladevèze, à Tours.

Signé : AVISSEAU.

3° PLAT A POISSONS. — Longueur : 0,10. — M^me^ Ladevèze, à Tours.

Pas de date, mais la signature : AVISSEAU.

4° BASSIN RUSTIQUE, faïence de Bernard Palissy, seconde moitié du XVI^e^ siècle. — Longueur : 0,33 ; largeur : 0,25. — Vicomtesse de Quatrebarbes, à Vaas (Sarthe).

Les pièces de Bernard Palissy, lorsqu'on les frappe légèrement, rendent un son clair, presque métallique, tandis que celles d'Avisseau ont un timbre sourd, probablement dû à la différence de préparation de la pâte argileuse. En outre, des deux côtés, le ton des émaux n'est plus le même. L'éclat, la vigueur que recherchait

principalement le potier de Tours, sont remplacés par une douce harmonie. Tous les verts ont une teinte tendre, tous les bleus tournent au clair. Le blanc même n'est pas exclu, et l'on s'en sert pour les coquillages, figurés à l'état de fossiles, tels que la terre nous les rend. Comme dernière note caractéristique, signalons les marbrures violacées du fond, qui se retrouvent également au revers.

5° Grand plat, faïence de Delft, seconde moitié du xvii^e siècle. — Diamètre : 0,35. — M^me Meffre, à Tours.

Décor polychrome avec rehauts d'or. Au centre, *Jésus devant Pilate;* sur le marli, série de médaillons ovales : *la Tentation; Adam et Ève chassés du paradis; Animaux entrant dans l'arche; le Déluge; Moïse sauvé des eaux; le Serpent d'airain.* Les couleurs qui dominent sont le rouge et le vert. Il est probable que nous sommes en présence d'une œuvre de Jan Janoz Culiz, élève d'Aelbrecht de Keizer, qui, en 1663, entra au service du célèbre Aegestyn Reygens.

6° Grand plat, faïence anglaise, fin du règne de George III. — Diamètre : 0,35. — M. le docteur Beaudet, à Saint-Maixent (Deux-Sèvres).

Pièce très intéressante, signée : Wedgwood, 1817. Sur un fond crème, caricature d'après Gillray, obtenue par voie d'impression : *Napoleon and the Fate,* « Napoléon et le Destin, » 1814. A gauche, l'empereur, botté, habit verdâtre, petit chapeau légendaire, tenant dans les mains sa couronne, un drapeau, des soldats, dit : *I consent to all :* « Je consens à tout. » En face, séparé par une table carrée, le Destin, yeux bandés, lance ses dés, que la Mort, derrière lui, ramène à elle avec un râteau, en s'écriant : *I have wim :* « J'ai gagné. »



1



5



2



3



6



4

Heliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

BASSINS RUSTIQUES ET FAÏENCES DIVERSES

LII

# DAVID ET BETHSABÉE

TAPISSERIE ALLEMANDE, MILIEU DU XV^e SIÈCLE

Hauteur : 0,87 ; largeur : 0,79

M. PETIT DE VAUZELLES, A SAINT-SYMPHORIEN

La tapisserie de M. Petit de Vauzelles est beaucoup plus fine que ne sont d'ordinaire les tapisseries allemandes ; mais, par ses petites dimensions, elle est bien dans la tradition des fabriques d'outre-Rhin, qui négligeaient les grandes tentures pour faire, de préférence, de petits panneaux susceptibles d'être encadrés. Avant de venir en Touraine, elle faisait partie de la collection Le Carpentier. Le catalogue de vente de cette dernière (mai 1866) la désigne comme une représentation de Louis d'Orléans demandant la main d'Anne de Bretagne pour Charles VIII. Les écussons, figurant à droite et à gauche, seraient alors, on ne sait trop pourquoi, ceux de France et de Savoie.

Il n'est pas nécessaire d'y regarder de bien près pour constater que l'écu prétendu de France porte non pas *d'azur à 3 fleurs de lis d'or,* mais *de gueules à 3 fleurs de lis d'or, aux 3 clous de la Passion de sinople en pointe,* et que le *de gueules à la croix d'argent* de Savoie est remplacé ici par un *parti, au 1^er de sable, au 2 d'argent à la croix de sable, orlé de même.* Ce sont là des armoiries de familles allemandes, qui n'ont rien à voir avec la France et la Savoie. Les vêtements, d'autre part, sont du milieu du xv^e siècle. Les chaussures des personnages n'affectent pas la forme, très élargie à l'avant, dite *pieds d'ours*, qui était en usage à l'époque de Charles VIII, mais bien celle des souliers *à la poulaine.*

Louis d'Orléans et Anne de Bretagne nous paraissent être tout simplement David et Bethsabée. La Bible (*les Rois,* liv. II, ch. xi, vers. 2, 3 et 4) raconte que « David s'étant levé de dessus son lit, après midi, se promenait sur la terrasse de son palais. Alors il vit une femme vis-à-vis de lui, qui se baignait sur la terrasse de sa maison, et cette femme était fort belle. Le roi envoya donc savoir qui elle était. On vint lui dire que c'était Bethsabée, fille d'Éliam, femme d'Urie, héthéen. David, ayant envoyé ses gens, la fit venir. Étant venue vers lui, il dormit avec elle », etc.

La tapisserie reproduit la scène biblique, en la rendant plus décente. Bethsabée est représentée se lavant les pieds, en compagnie d'un petit chien, dans un ruisseau, où nagent deux cygnes et un canard. Le lieu de la scène a aussi été modifié, et c'est de la porte de son palais que David contemple Bethsabée et lui envoie un messager.

Le roi porte une robe rouge, damassée et bordée d'hermine. Le page, coiffé d'un *chapel* de fleurs, suivant l'habitude des messagers, est vêtu de rouge uni. La robe de Bethsabée est bleue, à bordure damassée et doublée d'hermine. Sa coiffure est également damassée.

Les inscriptions, sur banderoles encadrant les trois personnages, ont été interprétées par le catalogue de la collection Le Carpentier d'une façon moins approximative que l'ensemble de la composition, mais point cependant avec une exactitude suffisante : « Fais-lui hardiment connaître ma volonté, et dis-lui de ma part mon entière pensée. » — « Si aimable dame il n'en existe point; ainsi mon seigneur désire vous posséder.— Dis à ton seigneur que sa demande lui sera accordée. » Le texte original, en vieil allemand, porte :

> Wo herkame minen Willen offen vor sag irman wyr min Meinong gaz so holt ware Wibesbild wye kein Mann als ich — Min Her er wil uch hau — Sag dint Here was er an mich begert das sol ersin gewert.

Ce qui signifie littéralement : DAVID : *Ma résolution étant prise, je dis à qui veut l'entendre : Ma pensée est telle, que cette femme n'ait pas d'autre homme que moi.* — LE MESSAGER : *Mon maître veut vous avoir.* — BETHSABÉE : *Dis à ton maître* [*que*] *ce qu'il demande de moi, cela doit lui être accordé.*



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

DAVID ET BETHSABÉE

LIII

# PRÉSENTATION D'UN PLACET

TAPISSERIE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

Hauteur : 3,30 ; largeur : 2,87

M. BOULLAY, A SAINT-SYMPHORIEN

Décrivons d'abord la tapisserie sous nos yeux ; nous verrons ensuite quelle signification on peut donner au sujet représenté.

Au centre, sur une sorte de trône qui, suivant ce qu'indique au-dessus du dossier un amour armé d'un glaive, sert à rendre la justice, est assise une femme en riche costume. Devant elle, un jeune homme, tête nue et à moitié incliné, présente un placet, dont la teneur est sans doute connue de l'entourage, si l'on en juge par la curiosité avec laquelle chacun attend la réponse qui sera faite. En arrière, quelques groupes, engagés dans de longues conversations, ne semblent pas indifférents, et des chasseurs, à droite, en arrivent même jusqu'à oublier momentanément l'objet de leurs ébats.

Évidemment il s'agit d'une requête importante adressée à la souveraine d'un pays que nous ignorons, mais qui doit être cherché dans les provinces du Nord, en Flandre ou en Hainaut. Du reste, une seconde tapisserie, appartenant également à M. Boullay, contribue quelque peu à éclaircir le mystère, car on y voit la même grande dame, non plus sur un trône cette fois, mais entourée cependant d'une cour brillante et nombreuse, qui tend la main à un vieillard incliné devant elle. Nous devinons dès lors un feudataire révolté, à qui sa grâce vient d'être accordée, par suite des démarches dont son fils a pris l'initiative. Les deux tapisseries se complètent et s'expliquent l'une l'autre, pour ainsi dire, tout naturellement.

Nous n'avons pas parlé de l'arrangement des groupes, qui sont admirablement pondérés, surtout au premier plan. L'auteur du carton a fait preuve d'un véritable talent de composition, et c'est tout au plus si on peut lui reprocher de n'avoir pas assez tenu compte de l'éloignement de certains personnages. Quant au dessin, il laisse peu de chose à désirer, et plusieurs figures sont même pleines d'expression.

En outre, les draperies, habilement jetées, présentent un intéressant sujet d'étude. Toutes sont relevées, à la bordure, par les plus riches broderies.

Les deux couleurs qui dominent, le rouge et le bleu, passent successivement par trois tons différents. Au contraire, le vert, dont les lumières sont jaunes, non seulement n'a que deux tons, mais encore, dans le plus foncé, tourne presque au bleu. Le brun, qui se montre principalement dans les bordures, tient le quatrième rang dans cette tapisserie, où l'on n'a employé que très peu de couleurs.

Nous signalerons à Saint-Quentin, musée Lécuyer, une grande tenture, dont l'origine est certainement identique. Elle représente, en trois parties, la légende de saint Jean-Baptiste.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

PRÉSENTATION D'UN PLACET

# LIV

# FIGURES DU SAINT SACREMENT

TAPISSERIE, COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE

Largeur : 4,30 ; hauteur : 1,90

M. SIEGFRIED, CHATEAU DE LANGEAIS

Au mois d'octobre 1888, lors de la vente des tapisseries du château du Plessis-Macé (Maine-et-Loire), M. Siegfried fit l'acquisition, pour son château de Langeais, de deux pièces de la tenture dite du Saint Sacrement, qui toutes deux ont figuré à l'exposition de Tours. Cette tenture provenait originellement de l'ancienne abbaye du Ronceray d'Angers. La révolution, en dépouillant l'église bénédictine, l'avait fait émigrer à l'église voisine de la Trinité, dont la fabrique ne trouva rien de mieux que de la vendre au château de Serrant, d'où elle passa à celui du Plessis-Macé.

L'ensemble se composait de onze pièces, où l'Eucharistie était envisagée sous un triple point de vue : ses figures dans l'ancienne loi, son institution, les miracles auxquels elle a donné lieu dans l'Église. M. Siegfried en possède précisément le commencement et la fin. C'est la pièce de début quc nous reproduisons.

Elle est divisée en trois panneaux. Le premier porte comme inscription :

> Cy commance lystoire ct la figure
> de jhūcrist et son sainct sacrement
> Depuys abel et la loy de nature
> jusqucs à son cruel crucifiment

On y voit, sous les yeux de Dieu le Père, qui sort à mi-corps d'un nuage : 1° Adam bêchant la terre; 2° Ève filant, entourée de ses enfants; 3° le sacrifice d'Abel et de Caïn, le premier accepté, le second refusé; 4° Caïn tuant Abel, avec une mâchoire d'animal, la seule arme alors en usage, d'après l'*Hortus deliciarum*.

Entre la légende du premier panneau et celle du second, ont été ostensiblement représentées, encadrées de deux Y, initiales de ses nom et prénom, les armoiries d'Isabelle de la Jaille, qui fut abbesse du Ronceray, de 1505 à 1518, et sous l'administration de laquelle la tenture dite du Saint Sacrement fut donnée par Louise

Leroux, alors doyenne et chambrière de cette même abbaye, dont elle devait plus tard être élue abbesse. Isabelle de la Jaille portait : *écartelé, au 1er, d'argent au lion léopardé de gueules, armé d'azur et cinq coquilles du même 3 et 2,* qui est la Jaille; *au 2, fascé d'argent et d'azur de huit pièces, à la bande de gueules sur le tout; au 3, d'argent à cinq annelets d'azur, 2, 1, 2; au 4, de gueules à six écussons d'argent, 3 et 3,* qui est Aulnières; *sur le tout, de gueules à la bande d'argent.*

Le second panneau est ainsi résumé, par la légende tissée au bas :

Melchisedech pbre du dieu divin<br>
offrit au bon patriarche abraham<br>
En le reconfortant du pain et vin<br>
a son retour de larmee de salam

On y voit, en effet, au premier plan, le grand prêtre Melchisédech sortant, avec ses suivants, d'une porte de ville, en style du commencement du XVIe siècle, et venant offrir le pain et le vin à Abraham, recouvert d'une cotte de mailles, d'une cuirasse et d'un manteau, coiffé d'un casque à panache bleu et rouge, portant une lance où flotte une flamme bleue, et suivi de guerriers qui représentent son armée.

Au second plan : le sacrifice d'Abraham, et la Trinité se manifestant à Abraham par trois anges.

Le sujet principal du troisième panneau est la manducation de l'Agneau pascal :

Le peuple disrael chausse et ceint<br>
tenant es mains bastons blans et honnestes<br>
Mangeoit iadis par mystere tres sainct<br>
laignel paschal aux laictues agrestes

Au second plan : Moïse gardant ses moutons, et Dieu apparaissant à Moïse dans le buisson ardent.

La dernière pièce de la tenture du Saint Sacrement, également à Langeais, ainsi que nous l'avons dit plus haut, représente deux miracles eucharistiques :

1°

Une femme au pays de pourvence<br>
iecta es mouches hostie sacree<br>
Lesquelles lors en grande reverence<br>
luy firent une chapelle ornee

2°

Ung iuif ayant a paris paris (*sic*) achepte<br>
lostie au sang la ferut dung couteau<br>
Puys la mectant bouillir saillant hault<br>
ung crucifix s'est dedans presente

La fabrique d'où proviennent ces tapisseries n'a pu être clairement précisée.

EXPOSITION DE TOURS
1890





Héliog. Dujardin

Imp. Eudes Paris

FIGURES DU SAINT SACREMENT

# LV

# VOCATION DE SAINT SATURNIN

TAPISSERIE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE

Longueur : 3,33 ; hauteur : 2,60

M. SIEGFRIED, A LANGEAIS

Dans une note qui accompagne l'un des derniers chapitres de son *Histoire des maires de Tours,* Benoît de la Grandière parle de huit pièces de tapisseries, sorties de l'atelier de Jean Duval, et figurant des scènes de l'histoire de saint Saturnin, qui existaient encore dans l'église de ce nom en 1780. Mais la révolution peu après fit disparaître cette magnifique tenture, due à la générosité d'un illustre paroissien, Jacques de Beaune-Semblançay, surintendant des finances. On la croyait même tout entière perdue, lorsque, il y a une trentaine d'années, trois des pièces les plus importantes, celles qui représentaient : *Saint Saturnin reçu parmi les disciples du Christ ; Saint Saturnin envoyé dans les Gaules prêcher l'Évangile,* et *Saint Saturnin martyrisé à Toulouse,* se retrouvèrent entre les mains d'un brocanteur, qui les offrit moyennant une somme insignifiante, six cents francs, dit-on, à la nouvelle église Saint-Saturnin, autrefois chapelle des Carmes. Le conseil de fabrique, composé de gens éminemment économes des deniers qui leur étaient confiés, refusa, et les trois tapisseries, portées alors à Angers, furent acquises à un prix plus élevé par le chapitre de la cathédrale. Les personnes qui ont visité l'exposition rétrospective de 1873 n'ont certainement pas oublié ces belles pièces, généreusement prêtées pour la circonstance, et dont la reproduction en photoglyptie figure dans l'album publié par nos soins. (Pl. LX, LXI et LXII.)

Mais qu'était devenu le reste de la série? On l'ignorait, lorsque le hasard fit découvrir au printemps dernier, chez un tapissier de la rue de Vaugirard, à Paris, justement la pièce qui précédait celle indiquée tout à l'heure en premier lieu. Comme on le suppose bien, l'Exposition étant sur le point de s'ouvrir, nous nous empressâmes de solliciter un envoi dont tout le monde profiterait, sans compter qu'un amateur local pouvait se laisser tenter, et la Touraine, ce qui est arrivé, rentrer de la sorte en possession d'un si précieux trésor.

Au centre de la composition, sous un arbre aux rameaux touffus, saint Jean-Baptiste, dans son costume légendaire, est occupé à prêcher devant de nombreux auditeurs, les uns assis, les autres debout, parmi lesquels saint Saturnin se reconnaîtrait à son auréole quand bien même, dans la bordure de son vêtement, à la suite

de mots privés de sens, tels que : NIPO NI PTO NSINR, les deux derniers retournés, ne se lisait SANCTVS SATVRNINVS. A une certaine distance, vers la gauche, deux hommes, admirablement drapés et présentant la plus fière tournure, contemplent la scène. L'un d'eux est peut-être le roi « Ptholomée », père du saint, si l'on en juge par les lettres bizarrement assemblées à la bordure de sa tunique : NAOTOMAOI. Ces diverses inscriptions sont en caractères romains, tandis que celle déroulée au-dessus du groupe principal et qui rappelle les paroles de saint Jean :

Ego baptizo in aqua, ille baptizabit vos in Spiritu sancto,

est en gothique carrée.

L'une des pièces d'Angers porte la date de 1527, qui doit également s'appliquer à notre tapisserie. Aussi n'est-il pas étonnant que la tradition du moyen âge soit presque complètement abandonnée ; on ne la retrouve que dans la présence, à l'arrière-plan, d'une petite scène secondaire : *Saint Saturnin prenant place dans la suite du Christ.* Il n'y a plus entassement de personnages ; mais différents groupes, savamment espacés, laissent l'air circuler et forment, au milieu d'un beau paysage, un tableau d'une rare élégance. Quant à la bordure, elle accuse pleinement la Renaissance, et en ce genre, à la même date, rien n'était plus avancé.

Nous avons dit qu'au siècle dernier les huit pièces de Saint-Saturnin, dont quatre aujourd'hui sont heureusement retrouvées, passaient pour l'œuvre de Jean Duval. Cette origine, que l'on ne peut, il est vrai, affirmer d'une manière absolue, n'a en elle-même rien d'invraisemblable. Le célèbre tapissier, dont la vie devait se prolonger jusqu'en 1552, se trouvait alors dans la force de l'âge et du talent. Sa femme, Barbe de Mortaigne, qu'il avait épousée en 1525, était fille de Pasquier de Mortaigne, maître tapissier de François I[er], en sorte que le choix de Jacques de Beaune pouvait difficilement se fixer ailleurs. Mais tout cela ne nous dit pas quel fut le dessinateur des cartons. L'influence de Fouquet, que l'on a mise en avant pour se donner la satisfaction de songer à un maître tourangeau, devait être bien affaiblie ; car sa mort datait alors d'un demi-siècle. Le mieux est donc d'avouer sur ce point l'ignorance où nous sommes, vu l'absence de points de comparaison.

Une inscription métrique, également en gothique carrée, se déroule sur une longue banderole à la partie inférieure. Comme d'habitude, elle sert à expliquer le sujet.

Sainct Saturnin de la cité Patras nommée
Du roy Dachaye filz et de Cassandre
Fille du roi de ninibe dict ptholomee,
Qui tant fut studieux pour biens comprendre
Pere et mere delaissez voulut entendre
A suybre sainct Jehan-Baptiste prechant en desert
Duquel fut disciple mais proposa tendre
Apres Jesuchrist si tost qu'il luy fut descouvert.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

VOCATION DE SAINT SATURNIN

## LVI

# LE SIÈGE DE TUNIS PAR CHARLES-QUINT

TAPISSERIE DE BRUXELLES, MILIEU DU XVIe SIÈCLE

Longueur : 5,78 ; hauteur : 3,60

COMTE DE CONTADES

CHATEAU DE MONTGEOFFROY (MAINE-ET-LOIRE)

La conquête de Tunis par Charles-Quint est un épisode très connu de l'histoire générale du XVIe siècle. Nous n'en rappellerons que les traits particuliers, nécessaires à l'intelligence de la très importante tapisserie que nous reproduisons. Barberousse II (Khair-Eddyn), que Charles-Quint força d'abandonner Tunis, en 1535, était à la fois l'amiral des flottes de Soliman II et le grand pirate de la Méditerranée. Charles-Quint, à la tête de quatre cents voiles et de vingt-cinq mille hommes, lui livra bataille, dans la plaine qui s'étend entre la Goulette et la capitale actuelle de la Tunisie. Pendant la mêlée, les chrétiens que Barberousse avait réduits en esclavage réussirent à briser leurs fers et à s'emparer de la citadelle de Tunis; par leur présence sur les remparts et leurs cris de délivrance, ils contribuèrent puissamment à la déroute du célèbre pirate.

La tapisserie de M. de Contades nous montre la mer, à droite et à gauche du cap de Carthage, couverte par la flotte de Charles-Quint. Au premier plan, les beaux navires des chevaliers de Malte, reconnaissables à leurs pavillons *de gueules à la croix ancrée d'argent*, se mêlent aux galères impériales, portant soldats et chevaux. Sur la terre ferme, voici, tout d'abord, les trois petits bassins, restes de l'ancien port de Cothon; la tour, dont l'emplacement est actuellement occupé par Saint-Louis de Carthage; puis la ville et le lac de Tunis, la Goulette et les canons qui bordent son canal, le grand aqueduc de Carthage et les lignes des combattants.

A la suite de sa victoire, de 1549 à 1554, Charles-Quint fit exécuter, par le Bruxellois Guillaume de Pannemaker, d'après les cartons du Hollandais Jean Vermayen (de Bewerwick, près Harlem), une suite de douze pièces de tapisseries, aujourd'hui conservées à Madrid, et représentant : 1° la carte du littoral de la Méditerranée; 2° la revue des troupes; 3° le débarquement; 4° l'escarmouche; 5° le

camp; 6° le fourragement; 7° la prise de la Goulette; 8° la bataille des puits de Tunis; 9° la prise de Tunis; 10° le sac de Tunis; 11° les vainqueurs se rendant en rade; 12° l'embarquement.

La tapisserie du château de Montgeoffroy n'est pas une réplique d'une des pièces de la série de Madrid, mais elle en dérive directement. C'est une combinaison des scènes 7 et 8 : *la prise de la Goulette* et *la bataille des puits de Tunis.*

Dans la bordure supérieure, on remarque un écusson, qui est celui de Philippe Perrenôt de Granvelle, conseiller de Charles-Quint et cardinal, en 1561 : *d'argent à 3 bandes de sable, au chef cousu d'or, chargé d'une aigle éployée et issante de sable.* C'est, en effet, le cardinal de Granvelle qui fit exécuter cette tapisserie, et il s'adressa pour cela au même artiste qu'avait employé Charles-Quint. La correspondance de Granvelle contient à ce sujet quelques lignes décisives, qui fournissent le nom du tapissier, le prix de l'œuvre, et nous apprennent en même temps la date finale de l'exécution. Le 6 du mois de juin 1566, en effet, le prévôt Morillon, de Bruxelles, écrivait au cardinal :

« Je suis seur que Pannemaker ne délivrera la tapisserie s'il n'est paié, et il at grande raison, aiant tant de temps attendu son paiement. Votre *pièce de Thunes* sera achevée pour la fin de ce mois, mais il faut que ordonnez à M. Viron de paier, car il n'at donné que II^c florins, et la pièce coutera en tout VII^c XX florins. » La suite, commandée par Charles-Quint, avait coûté 14,952 florins.

La tapisserie de Granvelle, trop complète et trop complexe pour avoir toute la clarté désirable, est plutôt un vaste panorama, doublé d'une carte géographique, qu'une composition mettant les grandes lignes en valeur. Si la curiosité trouve son profit dans cet ensemble, touffu et surchargé, l'art eût peut-être gagné à plus de sobriété et plus de lumière.

Rapportée par le maréchal de Contades, à la suite de la guerre de Sept ans, cette tapisserie a dû être prise aux environs de Malines, dans un château appartenant au cardinal de Granvelle, qui était archevêque de cette ville. Depuis le XVIII^e siècle, elle n'a pas quitté le château de Montgeoffroy, où une salle spéciale a été disposée pour la recevoir.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

SIÈGE DE TUNIS PAR CHARLES-QUINT

# LVII

# VILLA DE FANTAISIE

TAPISSERIE D'ANVERS, FIN DU XVI$^e$ SIÈCLE

Hauteur : 3,55 ; largeur : 3,32

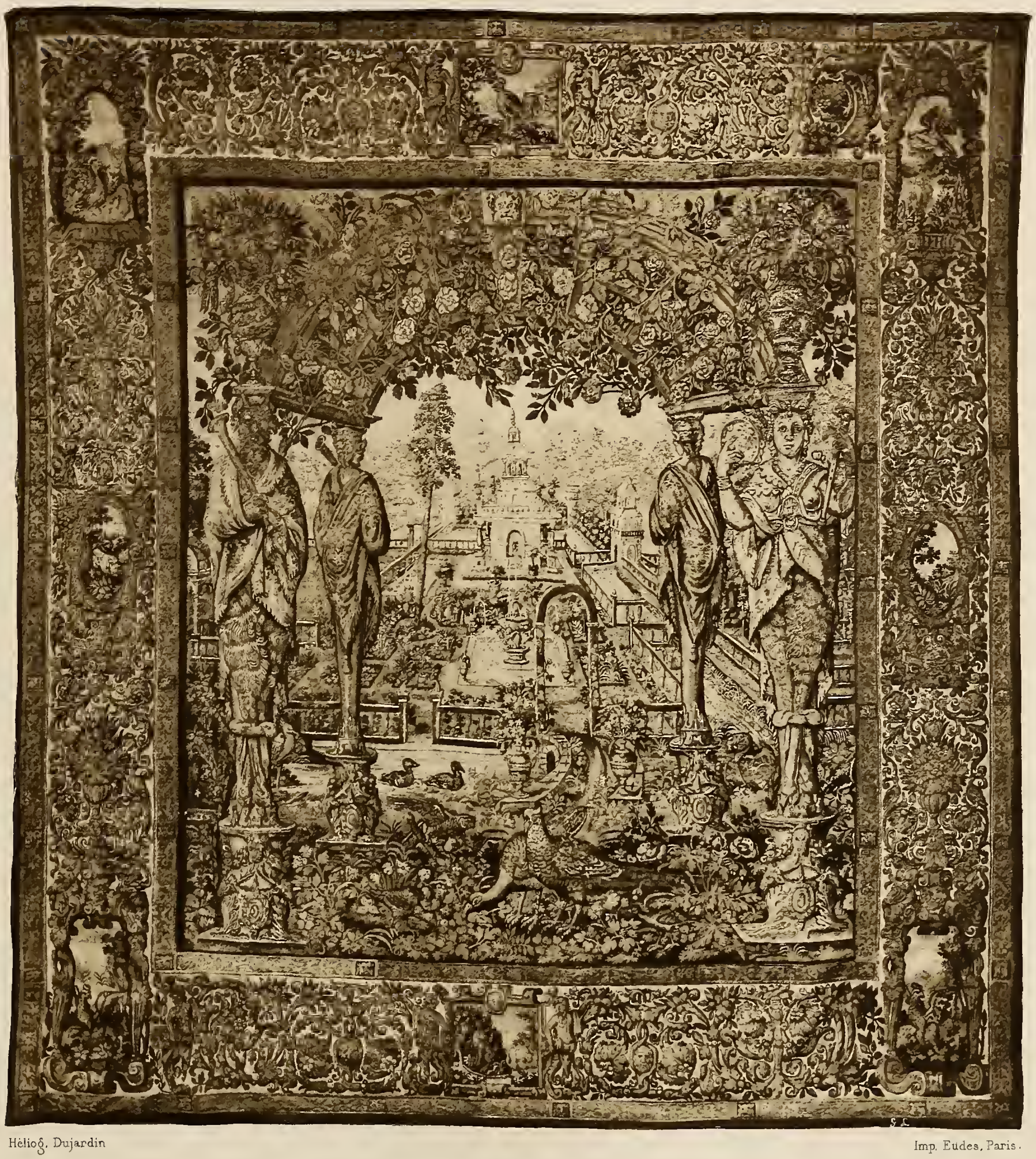
ÉGLISE DE LA COUTURE, AU MANS

La catégorie de tapisseries que l'on désigne sous le nom de *verdures* ne comprend pas seulement les pièces dont la décoration est exclusivement composée de paysages, d'arbres, de feuillages, de fleurs, de motifs empruntés au règne végétal : elle englobe également les représentations qui joignent à ces motifs des constructions, des personnages ou des animaux. C'est ainsi que la tapisserie de l'église de la Couture doit être classée parmi les verdures, malgré son fond aux intentions architecturales et les animaux dispersés çà et là.

Au premier plan, s'étale un berceau, surchargé de fleurs et de feuillages, soutenu par quatre cariatides, tenant des instruments de musique. Les premiers plans de ce genre ne sont pas rares; on les retrouve notamment dans la tapisserie célèbre de l'histoire de Vertumne et Pomone, conservée au musée de Madrid. Au pied des cariatides, des paons au milieu des fleurs. En arrière, une pièce d'eau, où s'ébattent des canards, et une avenue décorée de vases à droite et à gauche. Plus loin, une porte, d'une élévation démesurée, donne accès dans un jardin planté d'arbres, d'arbustes et de massifs, et égayé par un bassin avec jets d'eau. Au fond, une sorte de casino, suivant l'expression italienne, c'est-à-dire une construction disposée uniquement pour le plaisir et non pour l'habitation. Ce casino est orné de statues, encadré par un péristyle et surmonté d'un clocheton ajouré. Derrière, une forêt. Sur le côté, des terrasses.

La bordure, très riche, offre des rinceaux, que séparent des médaillons empruntés à Ésope. On distingue notamment, à la partie inférieure, la fable du Loup et de l'Agneau.

Au XVI$^e$ siècle, les fabriques de Bruxelles et d'Audenarde ont produit beaucoup de verdures de ce genre. On en connaît, au contraire, assez peu provenant d'Anvers. La teinte jaune générale qui caractérise celle dont nous nous occupons ne laisse aucun doute sur son origine.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

VILLA DE FANTAISIE

# LVIII

# MINIATURE

SECONDE MOITIÉ DU XIV$^e$ SIÈCLE

Hauteur : 0,28; largeur : 0,21

BIBLIOTHÈQUE DE TOURS

La miniature à pleine page que nous empruntons au fol. 154 du *Missel de l'église Saint-Gatien de Tours* (n° 185 de la bibliothèque de cette ville), permet de désigner l'archevêque qui fit exécuter ce beau manuscrit.

Le personnage agenouillé sur un prie-Dieu, dont un ange soutient la mitre, et dont les armoiries se voient aux quatre coins de la miniature, ne peut être que Simon Renouph, qui administra le diocèse de Tours de 1363 à 1379. En voici les raisons : tous les archevêques qui lui ont succédé ont célébré la fête de saint Lidoire le 4 février. Or, dans le calendrier qui ouvre notre missel, cette fête figure à la date ancienne du 13 septembre. Cette date fut modifiée par Simon Renouph, qui ordonna que cette fête serait désormais célébrée le jour de la translation des reliques du saint, c'est-à-dire le 4 février. Le manuscrit est donc antérieur à ce changement de date; par suite, tous les successeurs de Simon Renouph se trouvent écartés, et il ne reste plus à décider qu'entre lui et ses prédécesseurs. Ces derniers sont également écartés, par ce fait que leurs armoiries, très bien connues, ne sont en aucune façon celles de la miniature. Du même coup nous avons donc : 1° la date précise du manuscrit, 2° le nom de celui par les soins duquel il a été fait, 3° son portrait, 4° ses armoiries, restées jusqu'ici ignorées. Il portait : *d'argent au giron de gueules issant du flanc senestre de l'écu, à la bordure de même.*

En outre de la représentation de Simon Renouph, le quatre-feuilles, en arc brisé, contient un Christ en majesté et cinq chérubins. Dans une gloire circulaire, formée d'un ruban bleu plissé, Jésus-Christ est assis sur un trône en bois sculpté, d'un modèle élégant. Il tient un livre ouvert de la main gauche et bénit de la droite; ses pieds reposent sur le globe historié du monde. Le fond de la gloire encadrant le Christ est un losangé chargé de fleurs de lis, tandis que le fond du quatre-feuilles

est un simple quadrillé. En dehors du quatre-feuilles, dans les angles : les Évangélistes avec leurs attributs.

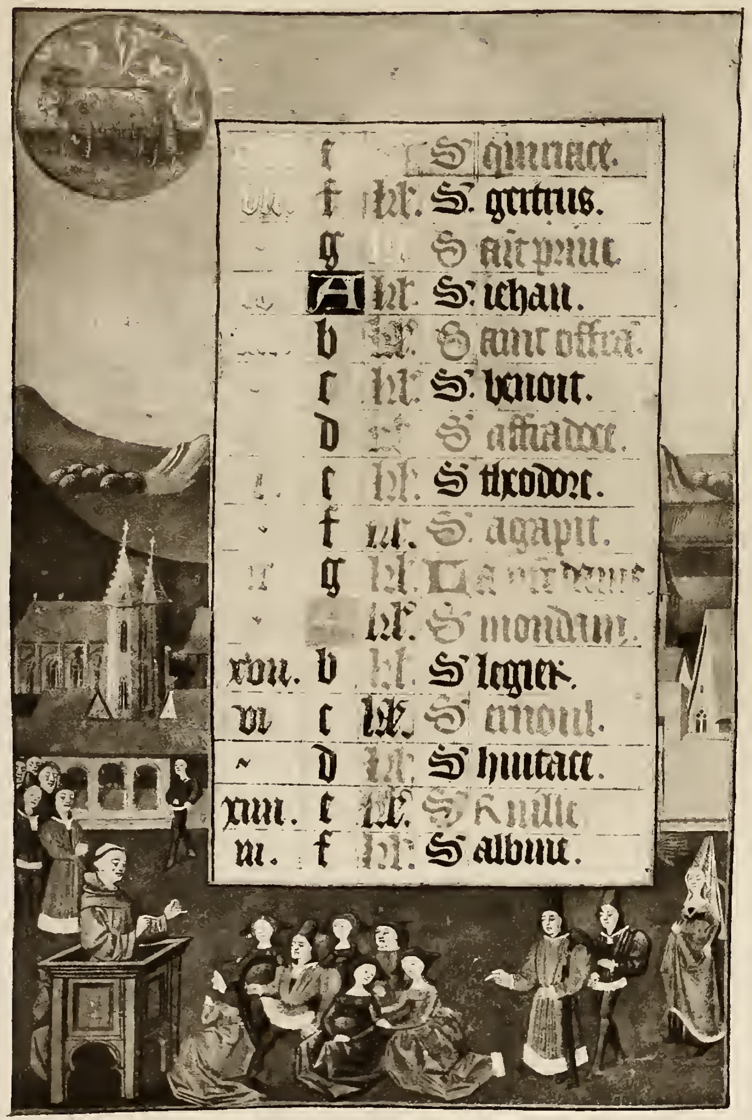
Le missel de l'Église de Tours était orné jadis d'un grand nombre de miniatures. Plusieurs avaient déjà disparu en 1785, ainsi que l'indique une note en tête du volume. Nous signalerons, parmi celles qui restent : *la Nativité* (fol. 19), — *la Pentecôte* (fol. 143), — *saint Maurice* (fol. 245), — *la Toussaint* (fol. 251), — *saint Martin* à cheval (fol. 253), — *sainte Catherine* (fol. 254), — et, dans le calendrier, les travaux et les occupations caractéristiques de chaque mois.



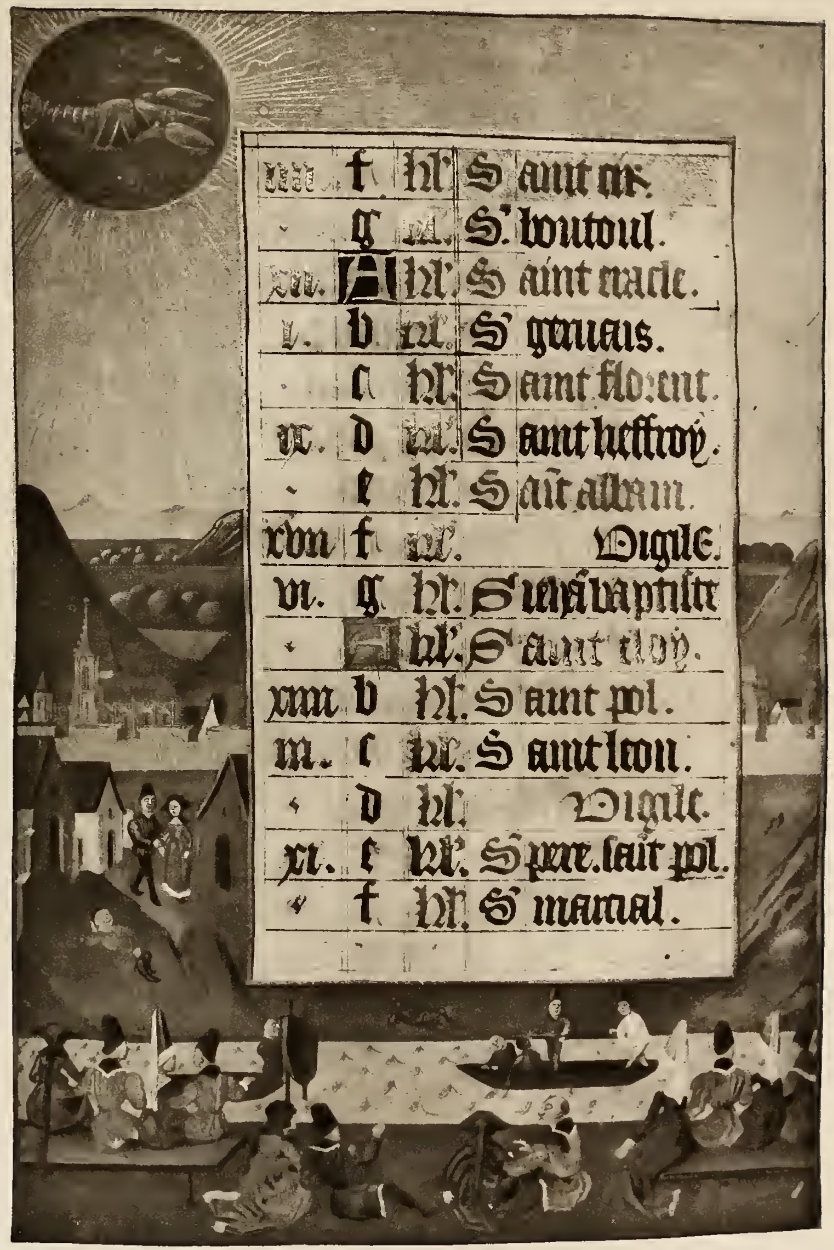
Hélio𝔤. Dujardin

Imp. Eudes, Paris

MINIATURE DU XIV^E SIÈCLE



1



2

Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes, Paris

MINIATURES DU XV$^{e}$ SIÈCLE

## LIX

# MINIATURES

XV[e] SIÈCLE

Hauteur : 0,18 ; largeur : 0,117

M. BORDES, A BORDEAUX

Le livre d'heures exposé par M. Bordes est, en réalité, un composé de deux manuscrits d'origine très différente et de valeur très inégale.

Le calendrier, en douze feuillets, qui en constitue la première partie a été exécuté dans le nord de la France, probablement entre Saint-Wandrille et Saint-Riquier, dans le département de la Seine-Inférieure ou celui de la Somme. Les miniatures, d'un dessin très fin et de couleurs très fraîches, en sont des plus remarquables. Chaque page porte, en haut, un médaillon et, en bas, une grande scène. Les médaillons des rectos sont consacrés aux travaux des mois, et ceux des versos aux signes du Zodiaque; les grandes scènes, aux fêtes, aux occupations, aux plaisirs, etc., de chaque période : — *Janvier.* Visite d'une reine à l'église le jour du premier de l'an. Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas. — *Février.* Procession de la Chandeleur. Le jeu du mail (la même scène se retrouve dans le manuscrit de la *Cité de Dieu,* à la bibliothèque de Nantes). — *Mars.* L'émondage de la vigne. La prédication du carême par un franciscain; prédication qui se fait en plein air (voir la planche). — *Avril.* La fête de Pâques (confession, communion, messe). Un seigneur et sa suite se rendant à l'église le jour de Pâques. — *Mai.* Promenades dans les prés. Paysans et paysannes allant vendre des fruits au marché. — *Juin.* La fenaison. Le jeu de la quintaine, représentation rare (voir la planche) : le coureur de quintaine, à demi nu, debout dans un bateau, s'apprête à percer d'une lance un écusson que tient un autre personnage, également en bateau; sur les deux rives, des spectateurs. — *Juillet.* La moisson. Le jeu de boule. — *Août.* Le battage des blés. La cueillette des fruits. — *Septembre.* La vendange. Une sorte de jeu de mail, difficile à définir. Une vue du mont Saint-Michel. — *Octobre.* Les semailles. La chasse au cerf. — *Novembre.* La glandée. La chasse au sanglier. — *Décembre.* La salaison du porc. Le jeu des boules de neige.

La seconde partie du manuscrit est très probablement d'origine poitevine, et émane de plusieurs mains. On y compte trente-huit grandes miniatures, dont dix-huit à pleine page, et huit cent dix-neuf petites, à raison de trois par page, une en haut, une en bas, et la troisième à droite ou à gauche, selon que l'on a affaire au recto ou au verso, les sujets du recto étant répétés au verso en sens inverse. C'est donc une série de quatre cent trente sujets que nous offre cette seconde partie ; mais ils sont loin d'avoir la même valeur artistique que les vingt-quatre feuillets du début. Le dessin en est incorrect et la couleur mauvaise, les ors sont mal appliqués, le relief et la profondeur manquent. En somme, une œuvre médiocre.

Nous nous bornerons à signaler : la propriétaire, à genoux, assistée de sa patronne, — saint Martin à cheval, partageant son manteau, et, dans le fond, une vue de la basilique Saint-Martin de Tours, — le jeu de la balançoire, — l'annonce aux bergers.

Ce manuscrit, qui est passé par les bibliothèques Chédeau et Tufton, appartient à M. Bordes depuis 1875. Il en existe une description détaillée par Leroux de Lincy.




1



2

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes, Paris.

MINIATURES DES XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLES

LX

# MINIATURES

1° Miniature : *la Mort du juste*, seconde moitié du xv^e siècle. — Hauteur : 0,15; largeur : 0,11. — M. Houeau de Maulaville, château du Grand-Perret (Sarthe).

Une note mutilée, qui se lit au bas de la première page : « ... que l'escrit Philippe de Comines, qui estoit très familier avec ... communiquoit les plus importantes affaires de son ..., » pourrait porter à croire qu'avant d'appartenir à la Chartreuse du Liget, ce manuscrit ait fait partie de la bibliothèque de Philippe de Commines. Les moines du Liget le vendirent, ainsi qu'un certain nombre d'autres, à Philippe de Béthune, qui le fit revêtir d'une reliure en veau rouge, avec ses armes sur les plats et, au dos, son monogramme : P·B·, surmonté d'une couronne.

Les *Heures de la Vierge,* les *Heures de la Croix,* les *Vêpres des morts,* en latin, *les quinze joyes Nostre-Dame et les cinq plaies Nostre-Seigneur*, en français, qui composent ce beau manuscrit, sont ornées, à chaque page, d'une bordure élégante et délicate, mais dont la perpétuelle répétition donne à l'œuvre une monotonie regrettable.

Les quatorze grandes miniatures, remarquables notamment par le brillant et la bonne application des ors, représentent : — 1° *L'Annonciation.* La Vierge et l'ange sont tous deux à genoux. La Vierge porte une ceinture d'orfèvrerie; les ailes de l'ange sont œillées. — 2° *La Visitation.* La Vierge porte, à nouveau, une ceinture d'orfèvrerie, avec pierre rouge au centre et pendants par-devant; un ange soutient la queue de la robe. Dans le fond, sur une hauteur, un paysage avec moulin à vent, et grand château avec toiture pointue couverte de tuiles. — 3° *La Nativité.* Jésus, à terre, est adoré par Marie et Joseph. — 4° *L'Annonce aux bergers,* avec le moulin à vent et le grand château à toiture en tuiles. — 5° *L'Adoration des Mages.* — 6° *La Présentation au Temple.* Le vieillard Siméon porte une véritable mitre d'évêque, à fond blanc, avec titre, cercle et broderies d'or. — 7° *La Fuite en Égypte.* Nouvelle édition du moulin à vent. — 8° *Le Couronnement de la Vierge.* Dieu et Marie sont assis sur une espèce de grand canapé, recouvert d'une housse verte, à fond quadrillé rouge, bleu et or. Des anges jouent de divers instru-

ments. — 9° *L'Inspiration de David.* Le Psalmiste, à genoux, sa harpe devant lui, semble écouter la voix de Dieu, qui apparaît dans le ciel. — 10° *La Crucifixion.* — 11° *La Pentecôte.* — 12° *La Mort du juste* (voir la planche). Le juste est étendu sur un linceul, qui recouvre une espèce de sarcophage. Un diable noir tire par les pieds la figurine représentant l'âme du mort, qu'un ange tire par les bras. Saint Michel transperce le démon. Un autre ange porte un bouclier écussonné *de gueules à la croix d'argent.* La scène se passe dans un cimetière, sous les yeux de Dieu le Père. — 13° *La Vierge à l'Enfant.* Elle est assise sur un siège en X, sous un dais rouge. Un ange adore l'enfant Jésus. Deux autres anges jouent de différents instruments de musique. — 14° *La Résurrection.* Le Christ, sur un arc-en-ciel, le sang découlant de ses plaies, bénit à deux doigts. Des anges sonnent de l'olifant. Les morts ressuscitent.

2° MINIATURE : *l'Annonciation*, première moitié du XVI$^{e}$ siècle. — Hauteur : 0,12 ; largeur : 0,087. — M$^{me}$ de Chavigny, à Chinon.

Les heures, en latin, appartenant à M$^{me}$ de Chavigny sont surtout remarquables par les encadrements, qui offrent des fleurs variées : marguerites, roses, pensées, iris, œillets, ancolies, lis, myosotis, impériales, bleuets, etc., des fraises, des églantines, des chardons, des papillons, des libellules, une sirène tenant un miroir et portant son petit dans une hotte, des paons, des perroquets, des représentations de bijoux et de monnaies, des verreries, aiguières, vases, etc. Nous avons vu récemment, à la bibliothèque de Douai, un manuscrit dont les encadrements sont absolument semblables.

Les vingt grandes miniatures représentent : 1° *l'Arrestation de Jésus-Christ au jardin des Oliviers,* — 2° *la Flagellation,* — 3° *le Couronnement d'épines,* — 4° *l'Annonciation,* avec un encadrement où un personnage roule une brouette, un siècle au moins avant l'invention de Pascal (voir la planche), — 5° *la Nativité,* — 6° *l'Annonce aux bergers,* — 7° *la Présentation au Temple,* — 8° *le Couronnement de la Vierge,* — 9° *la Messe,* — 10° *la Résurrection de Lazare,* — 11° *la Mise au tombeau,* — 12° *saint Jérôme,* — 13° *la Messe de saint Grégoire,* — 14° *saint Dominique,* — 15° *le Martyre de saint Sébastien,* — 16° *saint Nicolas,* — 17° *les Stigmates de saint François,* — 18° *le Martyre de sainte Agathe,* — 19° *sainte Apolline,* — 20° *saint Athanase.*

Dans une miniature de saint Antoine ermite, le saint emploie, pour grimper à son arbre, une échelle tout à fait semblable au *pitey* dont se servent les résiniers des Landes.

Le goût de la partie décorative et la mention plusieurs fois répétée de la propriétaire *Dona Isabel* permettent de croire que ce beau et précieux manuscrit a été exécuté dans les Flandres, peut-être à Bruges, pour une grande dame espagnole.

# TABLE DES NOMS D'ARTISTES

# TABLE DES MATIÈRES

21397. — Tours, imprimerie Mame.